

## Trabajo Fin de Grado

El verismo “campesino” en la *giovane scuola*  
italiana

The “peasant” verismo in italian *giovane scuola*

Autor

Daniel Zuera Herreros

Director

Roberto Anadón Mamés

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
Año 2015/2016



## Índice

1.- Resumen.....	p. 3
2.- Introducción.....	p. 3
2.1.- Justificación.....	p. 3
2.2.- Estado de la cuestión.....	p. 4
2.3.- Objetivos.....	p. 10
2.4.- Metodología.....	p. 10
3.- Contexto y precedentes de la ópera verista.....	p. 11
4.- Nacimiento del verismo.....	p. 13
4.1.- El verismo literario.....	p. 13
4.2.- El paso de la literatura a la ópera y su controversia.....	p. 14
4.3.- El despertar de la ópera verista.....	p. 15
5.- Características de la ópera verista.....	p. 17
6.- El verismo campesino en la <i>giovane scuola italiana</i> : autores más importantes y obras paradigmáticas en el seno de esta generación.....	p. 22
7.- Conclusiones.....	p. 23
8.- Bibliografía.....	p. 25

9.- Webs.....	p. 28
10.- Anexos.....	p. 30
10.1.- Biografía de Mascagni .....	p. 30
10.2.- <i>Cavalleria rusticana</i> .....	p. 32
10.2.1.- Historia de las representaciones.....	p. 32
10.2.2.- Ficha artística.....	p. 33
10.2.3.- Argumento.....	p. 35
10.3.- Biografía de Leoncavallo.....	p. 39
10.4.- <i>Pagliacci</i> .....	p. 41
10.4.1- Historia de las representaciones.....	p. 41
10.4.2.- Ficha artística.....	p. 43
10.4.3.- Argumento.....	p. 44
10.5.- Análisis musical de <i>Cavalleria rusticana</i> con apoyo de partitura y video-filmación.....	p. 49
10.6.- Análisis musical de <i>Pagliacci</i> con apoyo de partitura y video-filmación.....	p. 55



## **1.- Resumen**

Este trabajo es un acercamiento a la ópera verista plebeya y, en particular, de ambiente campesino, género debido a algunos de los músicos que a finales del siglo XIX formaron parte de la llamada *giovane scuola italiana*. El verismo en la ópera supuso ver sobre las tablas de los grandes teatros, por primera vez y fuera del género bufo, al pueblo como protagonista, gente común sumida en las más bajas pasiones, delincuencia, amores desenfrenados, violencia,... todo ello integrado en una irrefrenable acción que siempre nos conduce a un trágico final. Iniciador de tal frenesí fue Pietro Mascagni en 1890 con su *Cavalleria rusticana*, refrendada poco después por la sobresaliente *Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo, abriendo un camino que seguirían con mayor o menor fortuna el resto de compositores hasta bien entrado el siglo XX.

## **2.- Introducción**

### **2.1.- Justificación**

La última década del siglo XIX alberga tanto el fin de la brillante y dilatada era verdiana cuanto el nacimiento, no sin cierta controversia, del verismo musical, hecho que se sitúa en 1890 con el estreno de *Cavalleria rusticana*. Dentro de la incipiente *giovane scuola italiana*, movimiento más general que abarca al verismo, va surgiendo un nuevo lenguaje expresivo en la ópera directamente influido por la literatura realista que no es ajeno a los cambios más vanguardistas que se están introduciendo en el lenguaje musical.

El tema ha sido estudiado por la musicología de forma dispersa hasta pocos años atrás en que surgen trabajos que lo afrontan con mayor sistematización, aunque ninguna de esas investigaciones ha tenido repercusión en nuestro país dada su escasa difusión internacional y la carencia de traducciones al español. Por ello, y por mi particular perfil de cantante profesional, que me facilita la comprensión de la escritura vocal del periodo, sus porqués y su dificultad técnica, creo oportuna la elección del objeto de mi trabajo que se circunscribe al verismo musical plebeyo o campesino como hecho artístico dentro y exclusivamente de la *giovane scuola italiana*.

## 2.2.- Estado de la cuestión

Teniendo presente el problema de la dispersión apuntado, haremos un repaso a las principales aportaciones publicadas que dividiremos en cuatro grandes apartados, además de Internet, que debido a su amplitud, generalidad o reiteración con el resto de las obras recogidas solo citaremos nominalmente.

### 2.2.1.- Obras monográficas sobre el verismo o en las que éste ocupa una parte substancial.

-Rinaldi, Mario, *Musica e Verismo. Critica ed estetica d'una tendenza musicale*<sup>1</sup>. Una de las primeras monografías sobre el argumento que parte de la siguiente premisa: “Muerto Verdi era imposible continuar por su mismo camino: la meta alcanzada se debía admirar pero no podía ser ni imitada ni superada. Así que trasladando el centro de atención a la vida real se intentó dar a la música esa potencia expresiva que ataca directamente al corazón (como sucedía con la literatura verista), dejando atrás todos aquellos adornos y ornamentos propios del viejo romanticismo”<sup>2</sup>. Confronta las posiciones sobre su existencia autónoma en el campo musical, hace un repaso desde sus orígenes desgranando “sus defectos y aciertos”, las influencias extranjeras o las relaciones con el sinfonismo, decantándose al final por la independencia de esta corriente al afirmar que “el melodrama del mañana, el gran melodrama que coronará la ópera pasada y sintetizará las más sanas aspiraciones del hoy, no deberá olvidar jamás la sublime máxima de Ildebrando Pizzetti de que... el Arte está destinado a ser revelador de la verdad”<sup>3</sup>.

-Dahlhaus, Carl, *Realism in Nineteenth-Century Music*. Establece los criterios del realismo, con especial referencia a los teóricos franceses y alemanes, y examina el grado en que éstos se aplican a la música. El único capítulo que toca directamente la producción italiana es “El realismo en el melodrama”, llegando Dahlhaus a afirmar que Mascagni y Puccini, tomados como jefes de escuela, sí usan un realismo musical como

---

<sup>1</sup> Las citas bibliográficas completas de todas las obras del “Estado de la cuestión” figuran en el epígrafe 8.

<sup>2</sup> Op. cit., p. 16.

<sup>3</sup> Op. cit., p. 345.

<sup>4</sup> Op. cit., p. 345.

tipo ideal en el que entran o convergen diversos estilos concretos que presentan combinaciones siempre distintas de las connotaciones típicas del realismo.

-Tedeschi, Rubens, *Addio, Fiorito asil. Il melodrama italiano da Rossini al verismo*. A pesar de un título generalista, en él hay muy poco de Rossini y mucho de *giovane scuola* y verismo, comenzando el relato en los antecesores inmediatos de esta escuela como Boito o Ponchielli, entrando con rapidez en materia con los capítulos “Nace la *giovane scuola*”, “La estética del cuchillo” o “El verismo educado”. En ocasiones se muestra demasiado ácido con Leoncavallo, al que decreta su fin tras *Zazà*<sup>4</sup>, o con Mascagni, al que niega el dominio de su propio lenguaje expresivo fruto del cual derivará “aquel complejo de inferioridad que, andando el tiempo, anulará su obra como creador”<sup>5</sup>.

-Scardovi, Stefano, *L'opera del bassifondi. Il melodrama “plebeo” nel verismo musicale italiano*. Resumen-adaptación de la tesis doctoral de su autor<sup>6</sup>, se centra exclusivamente en el verismo plebeyo<sup>7</sup>, que es el que a nosotros nos interesa, al que hace derivar directamente de la *Cavalleria rusticana* de Mascagni. Esta obra es la más sistemática y cartesiana de todas las tratadas en esta sede, que comienza por explicar y definir qué se entiende por drama plebeyo, desglosando sus principales características formales. Pasa después a formular algunos tipos de trama muy recurrentes en sus elementos principales, analizando módulos expresivos típicamente plebeyos o, al contrario, aquellos otros que se pueden considerar supérstites del romanticismo. Dedicar un entero capítulo a las características geográfico-folclóricas y efectúa un análisis dramaturgico de las 84 obras que estima pertenecientes a esta corriente.

-Ruberti, Giorgio, *Il verismo musicale*. Aborda el verismo musical italiano en sí mismo, comparándolo con el verismo literario y combatiendo los argumentos de autores que pretenden aplicar los mismos criterios de análisis a ambos campos artísticos. Ruberti

---

<sup>4</sup> Op. cit., p. 117.

<sup>5</sup> Op. cit., p. 118.

<sup>6</sup> *Il melodrama “plebeo” nel verismo musicale italiano*, tesis defendida en la Facultad de Letras y Filosofía de la Università degli Studi di Firenze en el curso académico 1988/89.

<sup>7</sup> No haremos diferenciación en este trabajo entre este verismo plebeyo general y un subgrupo de éste, el campesino o rural, pues uno y otro, con independencia de la ubicación de su acción en el campo o en la ciudad, en la aldea o en el puerto, comparten idénticos rasgos distintivos.

afirma su independencia como estilo musical, centrándola casi en exclusiva en el uso de temas cotidianos o ambientaciones populares como principal innovación. Recoge una interesante selección de artículos críticos contemporáneos a la difusión del movimiento, cerrando el estudio con el análisis de cuatro títulos y un quinto apartado sobre las constantes del género y sus divergencias. Aquí no alcanza la altura o profundidad de obras anteriores a las que además parece criticar en la introducción: valga como ejemplo el epígrafe “5.5 La vocalità”<sup>8</sup>, que no es ni el negativo del magno estudio de Rodolfo Celletti en la *Storia dell’Opera UTET* del que más tarde hablaremos.

-Targa, Marco, ***Puccini e la Giovane Scuola***. Esta adaptación de una notable tesis doctoral no privilegia en sus páginas a Puccini sobre Mascagni, Leoncavallo, Giordano o Cilea, tratando de descubrir en estos autores, a través de la comparación de sus trabajos, las características de su naciente estilo de dramaturgia musical. Si bien no se ciñe exclusivamente al verismo, salen a la luz muchos de sus rasgos esenciales, que han de buscarse con criterio dado lo diseminado del vertido de esta concreta información.

**2.2.2.- Artículos de revistas, compendios de estudios temáticos y actas de congresos.** Se citan a continuación algunos ejemplos de los más relevantes:

-VVAA, ***Pietro Mascagni. Contributi alla conoscenza della sua opera nel 1º centenario della nascita***.

-D’Amico, Fedele (ed.), ***Studi su Pietro Mascagni***.

-Ostali, Piero y Nandi (eds.), ***Cavalleria rusticana 1890-1990: cento anni di un capolavoro***.

-Orselli, Cesare (ed.), ***Pietro Mascagni***.

-Guiot, Lorenza y Maehder, Jürgen (eds.), ***Ruggero Leoncavallo nel suo tempo***.

---

<sup>8</sup> Op. cit., pp. 241-242.

-Guiot, Lorenza y Maehder, Jürgen (eds.), *Letteratura, música e teatro al tempo di Ruggero Leoncavallo*.

-Guiot, Lorenza y Maehder, Jürgen (eds.), *Nazionalismo e cosmopolitismo nell'opera fra '800 e '900*.

-Guiot, Lorenza y Maehder, Jürgen (eds.), *Tendenze della musica teatrale italiana all'inizio del Novecento*.

-Maehder, Jürgen (ed.), *Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini*.

-Streicher, Johannes (ed.), *Ultimi splendori: Cilea, Giordano, Alfano*.

Comenzando por la primera de estas publicaciones, hay continuas alusiones al verismo en los diversos artículos que la integran, especialmente en el de Gualerzi “**Cavalcata canora di mezzo secolo**”<sup>9</sup> y en el de Rodolfo Celletti “**Il teatro di Mascagni attraverso il disco**”<sup>10</sup> en el que a lo largo de 175 páginas comenta numerosas grabaciones de obras de Mascagni centrándose, en lo referente a ediciones completas, en *Cavalleria rusticana* (107 páginas del total), además de fragmentos aislados de casi toda su producción. Siguiendo con Mascagni, en las actas del primerio de los congresos dedicados en su memoria encontramos incesantes referencias al género y sus características, pues no hemos de olvidar que hablar del vocalismo mascagnano o del nacimiento de la morfología mascagnana es hablar en definitiva de los rasgos que definirán al verismo. Valgan como ejemplos los artículos de Celletti y Orselli en este sentido<sup>11</sup>. Los estudios recogidos con motivo del centenario de *Cavalleria* son igualmente alusivos a la escuela, algunos con títulos tan evidentes como “**Il verismo nell'opera**”<sup>12</sup> o “**Variante rustiane nell'opera italiana di fine Ottocento**”<sup>13</sup>.

---

<sup>9</sup> Pietro Mascagni. *Contributi alla conoscenza della sua opera nel 1° centenario della nascita*, pp. 343 a 366.

<sup>10</sup> Op. cit., pp. 389 a 557.

<sup>11</sup> Celletti, Rodolfo, “La vocalità mascagnana”, en D’Amico, Fedele (ed.), *Studi su Pietro Mascagni. Atti del 1° convegno di studi su Pietro Mascagni*, Milán, Casa Musicale Sonzogno, 1987, pp. 39 a 44, y Orselli, Cesare, “In filanda, Cavalleria rusticana e Guglielmo Ratcliff: nascita della morfologia mascagnana”, en la misma obra, pp. 61 a 70.

<sup>12</sup> Voss, Egon, en Ostali, Piero y Nandi (eds.), *Cavalleria rusticana 1890-1990: cento anni di un capolavoro*, Milán, Casa Musicale Sonzogno, 1990, pp. 47 a 56.

Las actas del primer congreso sobre Leoncavallo siguen el camino apuntado, destacando algunos sueltos como **“Opera e verismo: regressione del punto di vista e artificio dello straniamento”**, artículo de Adriana Guarnieri Corazzol<sup>14</sup>, **“Il verismo musicale alla ricerca dei suoi tutori. Alcuni modelli di *Pagliacci* nel teatro musicale *Fin de siècle*”**, de Michelle Girardi<sup>15</sup>, o **“Il verismo di *Fedora e Zazà*”** de Matteo Sansone<sup>16</sup>. Y sin ánimo de ser exhaustivos, finalizaremos esta relación con cuatro importantes artículos sobre la producción verista de Cilea y Giordano aparecidos en el magno volumen *Ultimi splendori: “Aspetti del teatro musicale di Cilea fra Tilda e Adriana Lecouvreur”*, de Francesco Cesari, **“Umberto Giordano e il verismo a Napoli”**, de Matteo Sansone, **“Il linguaggio musicale in Andrea Chénier di Umberto Giordano”**, de Marcello Conati, e **“Il linguaggio musicale della Fedora di Umberto Giordano”**, de Virgilio Bernardoni<sup>17</sup>.

**2.2.3.- Entradas, capítulos o artículos dentro de diccionarios, enciclopedias o historias de la música y del bel canto.** Debido a su amplitud y generalidad, nos centraremos en algunos ejemplos significativos comenzando por la monumental *Enciclopedia dello spettacolo*<sup>18</sup> impulsada por Silvio D’amico en 1954. En el volumen IX Rodolfo Celletti es el encargado de la parte musical de la voz “verismo”, con aportaciones instructivas a pesar de la concisión de sus tres páginas. *The New Grove Dictionary of Opera*<sup>19</sup> también se ocupa del tema, siendo el responsable de la entrada el ya citado Matteo Sansone. **“Melodrama y verismo”** es un epígrafe de *La música del siglo XIX* de Carl Dahlhaus<sup>20</sup> que se adentra en la espinosa cuestión del aparente paralelismo entre el verismo musical y su equivalente literario, la variante italiana del naturalismo.

---

<sup>13</sup> Bernardoni, Virgilio, en la anterior op. cit., pp. 75 a 86.

<sup>14</sup> En Guiot, Lorenza y Maehder, Jürgen (eds.), *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo: atti del I Convegno internazionale di studi su Ruggero Leoncavallo*, Milán, Casa Musicale Sonzogno, 1993, pp. 13 a 32.

<sup>15</sup> Op. cit., pp. 61 a 70.

<sup>16</sup> Op. cit., pp. 163 a 180.

<sup>17</sup> Todos ellos en Streicher, Johannes (ed.), *Ultimi splendori: Cilea, Giordano, Alfano*, Roma, Ismez Editore, 2000, pp. 159 a 234, 285 a 318, 335 a 346 y 347 a 362, respectivamente.

<sup>18</sup> D’amico, Silvio (ed.), *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Casa Editrice Le Maschere, 1954-1966, nueve volúmenes, un índice y una actualización, con una media de 1800 pp. por tomo.

<sup>19</sup> Sadie, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*, New York, Oxford University Press, 2004, cuatro volúmenes de aproximadamente 1200 pp. cada uno.

<sup>20</sup> Dahlhaus, Carl, *La música del siglo XIX*, Madrid, Ediciones Akal, 2014, pp. 339 a 346.

En 1977 se publica la *Storia dell'Opera UTET*<sup>21</sup> bajo la dirección de Alberto Basso, quizá la mejor de las publicaciones de su género, destacando para nuestro cometido el capítulo escrito por Carlo Parmentola “*La giovane scuola*”<sup>22</sup>. Sus casi 90 páginas desgranar con claridad y profundo rigor académico cuanto sucede en la producción operística italiana de 1890 a 1904, además del resto de trabajos que se pueden considerar veristas aunque excedan el antedicho lapso. Se complementa con el estudio sobre el vocalismo que firma Rodolfo Celletti “*Gli ultimi cent'anni*”, en especial los epígrafes “*La anticipazione verista*”, “*L'opera verista*”, “*Il verismo borghese*” y “*La scuola vocale verista*”<sup>23</sup>. Lo aquí recogido no ha sido superado en brillantez y calidad por ninguna obra posterior, siendo referencia y cita obligada aun hoy día cuando hablamos de las peculiaridades de la escritura vocal del verismo.

**2.2.4.- Biografías de compositores.** Una gran parte de las dedicadas a los creadores de la *giovane scuola* contienen referencias al verismo, variando su importancia según la calidad de la pluma que las escribe. De entre todas ellas hay dos, coordinadas por Mario Morini, que se convierten en verdaderos corpus de conocimiento sobre el periodo: son las dedicadas a Pietro Mascagni<sup>24</sup> y a Umberto Giordano<sup>25</sup>. En esta última merece destacarse por su profundidad y extensión el capítulo “*Umberto Giordano e il problema dell'opera verista*”, de Giovanni Ugolini<sup>26</sup>, que estudia conflictivas cuestiones como el problema de una verificación crítica de la ópera verista: ¿existe un verdadero verismo musical como evento histórico o la locución es simplemente una expresión genérica y coloquial? Los dos tomos dedicados a Mascagni encierran un saber enciclopédico que abarca toda su producción operística, además de una antología de reseñas críticas sobre la misma. Citaremos el artículo “*Cantanti mascagnani tra pregiudizio e verità*”, de Eugenio Gara<sup>27</sup>, en el que desmenuza los rasgos esenciales de la escritura vocal de cada uno de los principales personajes de todos los trabajos del autor.

<sup>21</sup> Basso, Alberto (Dir.), *Storia dell'opera*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1977, 3 volúmenes en 6 tomos y más de 3.500 pp.

<sup>22</sup> Op. cit., volumen primero, tomo segundo, en su parte octava, pp. 499 a 588.

<sup>23</sup> Op. cit., volumen tercero, tomo primero, capítulo cuarto, pp. 277 a 298.

<sup>24</sup> Morini, Mario, *Pietro Mascagni Volume Primo: Caratteri Ed Aspetti dell'Operistica Mascagnana; Volume Secondo Alla Ribalta Del Suo Tempo*, Milán, Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, 1964.

<sup>25</sup> Morini, Mario, *Umberto Giordano*, Milán, Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, 1968.

<sup>26</sup> Op. cit., pp. 17 a 87.

<sup>27</sup> Op. cit., volumen primero, pp. 201 a 252.

### 2.3.-Objetivos

La meta de este trabajo académico es presentar sintéticamente la ópera verista de estilo campesino en la *giovane scuola italiana*. Para ello hemos marcado los siguientes objetivos:

- Conocer sus precedentes.
- Entender de qué modo la ópera evoluciona hasta ser verista.
- Averiguar las características generales del verismo en la ópera y exponer la polémica que entre diversos estudiosos suscita este punto.
- Realizar un acercamiento a las partituras de las obras más representativas de la ópera verista campesina, *Cavalleria rusticana* y *Pagliacci*, para comprobar que las características generales del verismo musical, tal y como las recogen las fuentes bibliográficas, se encuentran plasmadas en ellas.

### 2.4.- Metodología

El principio metodológico del que hemos partido está basado en la lectura comparativa de las fuentes bibliográficas y en el análisis formal y estético de las partituras musicales más representativas del tema de este trabajo, enriquecido con el visionado de algunas filmaciones de referencia indubitada.

Como toma de contacto se realizó un primer visionado de los dos títulos paradigmáticos, *Cavalleria rusticana* y *Pagliacci*. Después se procedió a una exhaustiva búsqueda sobre las fuentes, tanto a través de internet como de diferentes publicaciones físicas, la mayoría de las cuales están escritas en italiano e inglés, por lo que en tercer lugar hicimos una traducción de la información más relevante encontrada. Tras ese largo proceso, ordenamos y clasificamos la información para finalmente volcarla en el trabajo. Después de haber comprendido e interiorizado el contenido y espíritu del tema tratado, se practicó un último visionado acompañado de la lectura de las partituras de las dos óperas reseñadas para comprobar la realidad de las características que las fuentes atribuyen a esta corriente musical y así sacar nuestras propias conclusiones.



### 3.- Contexto y precedentes de la ópera verista

En la Grecia clásica ya había intención de imitar la realidad. Aristóteles, en su obra *La poética*, nos contaba que el teatro es la imitación de lo real. En el Renacimiento, dentro del ámbito cortesano de Florencia, germinó la ópera cuando intentaron recuperar lo que imaginaban como teatro griego clásico, y lo interpretaron como una obra literaria que se representaba cantando. Desde fines del siglo XVI hasta los inicios del siglo XIX se produjo una incesante evolución tanto en la composición musical del género lírico como en la forma de cantar de sus intérpretes, caracterizándose el panorama de este último momento por una pugna entre las corrientes del belcantismo más ortodoxo, con Rossini como epígono, “demasiado cultivado como para ir en línea recta a lo esencial”<sup>28</sup>, y el incipiente Romanticismo de Donizetti o Bellini.

A mediados del siglo XIX Verdi<sup>29</sup> configura un nuevo perfil vocal sin el cual no podría darse, años después, el verismo, presentando esta escritura menos sutilezas y agilidad que el canto romántico inmediatamente anterior, ganando a cambio un declamado con más fuerza y expresividad. La parte actoral del cantante adquiere mayor relevancia y el intérprete debe ser capaz de transmitir sentimientos, emocionar y así hacer verosímil su personaje. Verdi crea el concepto de “canto expresivo”, pretende que el canto transmita todas las emociones por las que pasan los personajes de forma inmediata, sitúa el “momento teatral” por encima del “momento vocal”, decretando la superación del periodo del bel canto. La composición e instrumentación irán orientadas en el mismo sentido, en íntima relación con el drama a representar y con las emociones a transmitir.

Por primera vez en el mismo momento histórico confluyen diversos estilos vocales que requieren diferentes preparaciones, creándose dos grupos diferenciados, los seguidores de la antigua escuela y los seguidores de la moderna. Toda esta metamorfosis vocal se complicó aún más con la aparición del Do de pecho, debido al tenor Duprez, con la intención de dar más fuerza a su interpretación. De este modo se produjo un desorden total ya que las tesituras empezaron a cambiar y a ser desplazadas, naciendo la era del

---

<sup>28</sup> Vitoux, Frédéric, *Rossini*, Madrid, Alianza Música, 1989, p. 88.

<sup>29</sup> Seguimos en esta exposición la conferencia no publicada impartida por el profesor Roberto Anadón Mamés *Aproximación a la vocalidad verdiana en el bicentenario de su creador*, dictada en los Cursos Extraordinarios de Verano Unizar, Ansó, 2013.

atletismo vocal, a la vez que se creó el mito de la voz verdiana como sinónimo de una voz grandiosa capaz de expresar e impresionar.

A partir de 1870 convivirán dos tendencias<sup>30</sup>, por un lado la voz del cantante romántico, ágil y virtuoso, y por otro lado un vocalismo más novedoso, todavía tímido, que coincide con la aparición de personajes de baja clase, muy reales, primarios, básicos, integrados en obras que tratan sobre temas oscuros y violentos. En estas décadas la composición musical se torna más virulenta, obligando al cantante, tal como inició Verdi, a navegar en tesituras arriesgadas, difíciles, peligrosas, y formas de canto que requieren gran esfuerzo. A veces se dan estos dos tipos de tendencias en un mismo autor, como en Ponchielli, que en *I promessi sposi* usa el tipo de voz romántica y en *Gioconda* otro más cercano al verismo: el aria “Suicidio”, en su acto final, supone un puente entre Verdi y Mascagni por su salvaje melodía y su innegable efecto dramático.

En el año 1875 y como precedente directo del verismo se estrena la *Carmen*<sup>31</sup> de Bizet, obra que llega a los teatros italianos en 1880 porque el editor Eduardo Sonzogno adquiere los derechos de ejecución para competir con su rival Giulio Ricordi. Con *Carmen* obtuvo un discreto éxito de público pero fue bien acogida por la crítica, que la tildó de verista: se decía que su realismo era capaz de sacudir el mundo del melodrama italiano adicto a los convencionalismos del pasado. *Carmen* es la primera ópera que tiene un argumento de cariz realista<sup>32</sup>, con ambientación de bajos fondos, con un retrato veraz, sórdido y violento de los protagonistas que son personajes populares, delincuentes, e incluso se dedican a la prostitución, todos movidos por una pasión extrema y primaria, donde Don José deserta del ejército atraído irresistiblemente por la sensualidad de la protagonista, que muere acuchillada en sus manos. Esta obra cuya música, sin embargo, y salvo en momentos del tercer acto o el dúo final, no abandona las convenciones de la *opéra comique*, influye en los compositores de la Italia de esos años, lo que supondrá un cambio radical con respecto al pasado, decayendo temas

---

<sup>30</sup> Anadón Mamés, Roberto, y Serrano Osanz, Ana Isabel, “El cambio en la vocalidad del tenor de la escuela italiana de canto en los albores del siglo XX”, en *Philos Metal*, Tarazona, AMTP, 2009, pp. 99 a 107.

<sup>31</sup> Ruberti, Giorgio, *Il Verismo Musicale*, (s.l.), Libreria Musicale Italiana, 2011, p 10.

<sup>32</sup> Anadón Mamés, Roberto, *La giovane scuola y el verismo: ¿crisis de la técnica tradicional o eslabón indispensable hacia el canto moderno?*, conferencia impartida en en los Cursos Extraordinarios de Verano Unizar, Ansó, 2014.

románticos, históricos o mitológicos y mutando sus protagonistas, que ya no serán ni dioses, ni reyes, ni nobles.

Otros autores como R. Leibowitz<sup>33</sup> consideran sus precedentes a la *Manon* (1884) de Massenet y *La Traviata* de Verdi (1853). Si bien sus tramas se acercan al género, en lo musical distan mucho del estilo verista, la primera por su elegancia, galanura y contención, y la segunda, mucho más evidente, por el uso de modelos tradicionales como la sucesión de recitativo-aria y *cabaletta* a dos vueltas en las que todavía subsisten atisbos de un canto de agilidad<sup>34</sup>.

A pesar de Ponchielli y de Bizet, parecía que desde mediados del siglo XIX no había ningún gran maestro capaz de hacer evolucionar al género operístico con contundencia. Así lo reflejó el crítico Primo Levi<sup>35</sup> cuando se preguntaba dónde estaba el hombre destinado que a levantar la ópera... La respuesta la tendría el 17 mayo de 1890, con el estreno de *Cavalleria rusticana* en el Teatro Costanzi de Roma.

#### **4.- Nacimiento del verismo**

##### **4.1.- El verismo literario**

El término es adjetivo de un movimiento literario nacido en Italia en 1875 y que finalizó en torno a 1896, primero en tener carácter nacional tras la unificación y que sirvió para contar al pueblo italiano las realidades locales de un país nuevo que tenía poca idea de sí mismo. La literatura verista nos muestra la realidad, el autor expone la verdad casi como si fuera un documental, con un narrador imparcial, buscando algo más que una obra de arte, persiguiendo un vínculo directo con la vida. Este interés por la realidad o la verdad pasa de la novela al teatro a través de Emile Zola, pilar de la corriente naturalista en Francia, de la que bebe directamente Giovanni Verga, para quien la obra debe ser tan veraz que ya no es que tenga que existir un narrador imparcial, sino que la mano del autor debe ser imperceptible, y sólo así conseguiría tener el aspecto de un hecho

---

<sup>33</sup> Citado por Fernández Valbuena, Ana Isabel en “La ópera italiana y el verismo: perdidas y hallazgos en la transposición del sistema”, en *Doletiana*, nº 3, 2010-2011, p. 5.

<sup>34</sup> Así en la *cabaletta* “Sempre libera”.

<sup>35</sup> Recogido en Mallach, Alan, *The Autumn of Italian Opera: From Verismo to Modernism, 1890-1915*, s/l, Northeastern University Press, 2007, p. 20

completamente veraz, “la obra de arte parecerá haberse fabricado sola”<sup>36</sup>. A diferencia de autores naturalistas franceses como Balzac o Flaubert, que presentan los males de la sociedad para ser criticados y posteriormente corregidos, llevando a cabo una función social y de compromiso con el progreso, los autores veristas italianos realizan obras que presentan temas sacados de la realidad sin más objetivo que ese, mostrar la realidad y, sobre todo, aquélla de las clases humildes, oprimidas, poco cultas, donde los diálogos de los personajes no son explicados por el narrador sino que los pensamientos y sentimientos de los mismos provienen de la acción y de sus discursos. Giovanni Verga se centra en escribir sobre “los vencidos de la vida”, y sobre “el ideal de la ostra”, es decir, el apego desde el nacimiento a las tradiciones y el conformismo frente a los dramas que la vida plantea sin luchar contra ellos. Sin duda una visión pesimista, donde no se alberga esperanza en el futuro ni en el progreso. En sus obras, los personajes que tratan de luchar y se resisten a la adversidad sucumben; sin embargo, los que se resignan conscientemente ostentan sabiduría y moralidad.

#### **4.2.- El paso de la literatura a la ópera y su controversia**

El termino verismo aplicado a la música produce confusión<sup>37</sup>, “vero” en español, en su significado más literal, es “verdad” o “real”, y para algunos autores este calificativo es difícil de aplicar a la música: si en escena debe mostrarse la más cruda realidad, ésta no podría coexistir con la música, ya que nuestras vidas no se desenvuelven como un espectáculo musical, no se cantan nuestras miserias y pasiones, de ahí que algunas fuentes digan que el uso del término “verismo” en la ópera es algo incorrecto. Egon Voss sostiene la tesis de la inexistencia de un verismo musical<sup>38</sup>, pues el proceso de adaptación de la novela al teatro y después el salto de ésta a la ópera hace que se pierdan importantes aspectos y de como resultado algo que no puede ser verdad. En la obra literaria *Cavalleria rusticana* de Verga se da una trama donde la diferencia de clases y el estatus económico es causa directa de las relaciones y reacciones de los personajes; sin embargo, en la versión operística, a pesar de la colaboración de Verga para la composición, hay una trama donde los personajes actúan según su perfil psicológico,

---

<sup>36</sup> Fernández Valbuena, Ana Isabel, op. cit., p. 4.

<sup>37</sup> Ruberti, Giorgio, op. cit., pp 3 a 9.

<sup>38</sup> Voss, Egon, en “Il Verismo Ne’l Opera” en *Cavalleria Rusticana 1890-1990: Cento Anni Di Un Capolavoro*, Milano, pp.47 a 55.

moral y sentimental, obviando las causas económicas. Mascagni lo hace para satisfacer el gusto del público, que parecía demandar en escena un triángulo movido sólo por el amor y las pasiones, algo heredado del más típico teatro burgués.

El origen del término “verismo” en sede musical se atribuye a la crítica en Italia<sup>39</sup>, en 1891 Amintori Galli en la publicación *Il Teatro Illustrato* habla sobre *Cavalleria rusticana* diciendo que “la ópera verista inicia de este modo su reinado”, pero ya incluso antes, en 1880, él mismo en esa publicación hablaba del impacto de la ópera *Carmen* y de su “naturaleza verista”.

Frente a la crítica pro-verista de Galli coexistía una crítica anti-verista, conservadora cuya opinión<sup>40</sup> era que la cruda realidad no se podía traspasar a una ópera, y seguían creyendo que debería perdurar el modelo romántico de la música donde solo lo ideal (como contrario de lo real) podría ser una obra de arte. En este sentido Girolamo Alessandro Biaggi, Ippolito Veletta o Carlo Arner, quienes decían que el término verismo musical carecía de significado porque la más ideal de las artes no podía rebajarse a la simple imitación de sonidos naturales. Concluían que si se imitaba la cruda realidad de los sonidos no podría haber un resultado bello, así que verter la realidad en la ópera sería un completo error.

#### **4.3.- El despertar de la ópera verista**

El nacimiento de la ópera verista viene dado de la mano de Pietro Mascagni (1863-1945)<sup>41</sup>, uno de los más importantes compositores del fin del siglo XIX, cabeza junto a Puccini de la *giovane scuola italiana*, gran director y hábil orador. Tras formarse en el conservatorio de Milán, se estableció en 1887 en Cerignola, donde fue nombrado director de la escuela de música. En poco tiempo se cansó de su vida tranquila y provinciana y se presentó al concurso de ópera organizado por el editor Edoardo Sonzogno en 1888 cuyo premio consistía en tres mil liras y poder representar la obra en Roma. Para ello contó con la colaboración de su amigo de la infancia Giovanni Targioni, a su vez amigo del poeta Guido Manesci, que le ayudó a escribir el libreto

---

<sup>39</sup> Ruberti, Giorgio, op. cit., pp 33.

<sup>40</sup> Ruberti, Giorgio op. cit., pp. 15-16.

<sup>41</sup> Véase sobre este autor Mallach, Alan, op. cit., pp. 21 a 34.

tomando como referencia la *Cavalleria rusticana* de Verga. Tras recibir el libreto estuvo componiendo cuatro meses, resultándole difícil mantener el sabor del autor de la novela, y a pesar de que el mismo escritor colaboró para la creación de la ópera, el resultado, más suave, difirió del modelo literario.

Tras ganar el concurso, el estreno sucedió el 17 de mayo de 1890 en el Teatro Costanzi de Roma, no muy lleno en su primera representación ya que se trataba de una obra hecha por un compositor desconocido. Pero tras caer el telón el aplauso fue mayúsculo. La noticia de que se había estrenado una gran obra se extendió rápidamente, y enseguida aparecieron voces afirmando que había nacido un maestro.

Mascagni usó un lenguaje plebeyo que él había conocido en su etapa anterior a Cerignola, cuando viajaba dirigiendo operetas, así que mezcló lo convencional de la ópera con algunos aspectos más terrenales de ese otro género. Por otro lado sabemos que no hay en la obra un color local real que nos hable directamente de Sicilia, lugar donde ocurre la trama que Mascagni no conocía, sólo que al haber nacido en el sur incorporó algo de su propia realidad que bien podría ser similar. Su gran logro fue ofrecer la impresión, ilusoria, de que la mano del compositor es invisible. Esto lo consiguió haciendo una deliberada simplificación de la obra de Verga y contando un relato que no está dividido y estructurado a la manera mucho más cerrada de Verdi, creando una única historia que tiene un inicio y un final al que nos lleva de forma directa y sin interrupciones, dando sensación de unidad y cohesión al espectador. Por este motivo algunos detractores le acusan de que realiza piezas con sabor a inacabado o mal hecho, pero lo que en verdad construyó es un todo donde la acción, desde el inicio, marcha hacia adelante llevada por las pasiones de los personajes hasta su trágico final.

Mascagni acertó plenamente alejándose del texto de Verga por tres razones, primero para crear un drama donde existieran fuertes confrontaciones emocionales entre los protagonistas no enmascaradas por ningún otro elemento; segundo, para atraer al público con esa forma directa y unitaria y, por último, ganar con su contundencia el concurso organizado por Sonzogno en 1888.

## 5. Características de la opera verista

*Cavalleria rusticana* se consolida como el modelo a seguir que influirá en el resto de autores de la *giovane scuola italiana* y contiene las novedades y características del nuevo género naciente: amarga historia de amor, diálogo sin pretensiones literarias, fraseo lacónico y enérgico, acentuación vibrante, silabación violenta, pronunciación rigurosa de las palabras<sup>42</sup>, es decir, aspectos que contribuyen a hacer real la historia narrada.

Los protagonistas de las obras son seres elementales, básicos, primarios, siempre reaccionan violentamente, sufren de amor carnal, posesivos, usan un lenguaje violento y sensual, lo que supone la culminación de lo que Verdi esbozó en su etapa madura.

La narración es rápida, dinámica, con elementos que la hacen creíble. Esto repercute también en la forma musical, en la manera de crear del compositor, desechando el virtuosismo por una línea melódica directa que conduce la acción y nos lleva hacia un final donde las pasiones se desbocan cruelmente.

En cuanto a los intérpretes<sup>43</sup>, tenor y soprano acaparan los grandes papeles. La efusión desbordante entre ellos va a ser lo esencial de estas óperas y es que, a finales del siglo XIX, en la cultura se cultivaba con más fuerza el mito del amor, la burguesía era una gran consumidora de literatura amorosa, de canciones de amor, del incipiente cine y el teatro que versaba sobre grandes romances, creando una tendencia que llegó incluso a convertir al amor en el segundo opio del pueblo. Esta preeminencia relega a las voces de contralto y bajo a roles marginales. El barítono presenta nuevas tipologías: en el verismo campesino, del que más tarde hablaremos, es el antagonista directo del tenor, (Alfio, Renzo—*Silvano*—) o en la sombra (Tonio, Ciccillo—*A basso porto*—); en el verismo burgués se dan dos subtipos, el más lírico, que se transforma en confidente, amigo o consejero de los amados (Lescaut, Sharpless, David—*Fritz*—, Cascart—*Zaza*—, Schaunard...) y el dramático, de fondo noble pero sanguíneo y violento, cercano al villano (Gérard, Scarpia o Rance). De estos personajes nace un barítono de

---

<sup>42</sup> Celletti, Rodolfo, “Dal duca al bettoliere” en *La Scala*, nº 11, 15 de septiembre de 1950, pp. 43-44.

<sup>43</sup> Seguiremos de nuevo a Anadón Mamés, Roberto en la conferencia ya referenciada *La giovane scuola y el verismo: ¿crisis de la técnica tradicional o eslabón indispensable hacia el canto moderno?*.

fraseo altisonante y estentóreo, siniestro, de tintes vocales marcadamente oscuros. La mezzosoprano solo permanece como la clásica antagonista de la soprano en *Cavalleria* (Lola), *Mala vita* (Amalia) y *Adriana* (Princesa), pasando a perder peso desempeñando papeles de madre, abuela, o como personaje travestido (Zanetto) de gusto arcaizante.

El vocalismo verista se reelabora con el afán de acercarse a la realidad, por ello se desecha el uso de melismas para hacer hincapié en la efectividad escénica. Así, algunos cantantes de buen material y escasa técnica pudieron alcanzar el éxito, dando lugar a un grupo de actores-cantantes que encontraron su oportunidad en este género. Ellos usaban la llamada inflexión verista, es decir, el uso del sollozo, del grito, la sobreactuación, la *risata*, el golpe glotis... Ello propició carreras cada vez más cortas en las que sus medios eran quemados con prodigalidad.

Mascagni<sup>44</sup> en especial exigía una tensión vocal extrema al insistir su tesitura constantemente en la zona de pasaje, justo en el cambio de registro central y la ascensión hacia el agudo, convirtiendo la propia voz en un elemento característico, así usado, del verismo. La “Siciliana” de *Cavalleria rusticana*, melodía de largas frases tenidas con continuas ascensiones silabadas al Lab3, resulta agotadora para el cantante y lo somete a un esfuerzo antinatural:



Esta selección de compases de la “Siciliana” ejemplifica la ardua tesitura a la que Mascagni somete a Turiddu desde su primera intervención, todavía fuera de escena.

<sup>44</sup> En este sentido la intervención de Fedele D’Amico tras la ponencia de Rodolfo Celletti “La vocalità mascagnana” en *Atti del Primo Convegno Internazionale Di Studi Su Pietro Mascagni*, pp. 45-48.



Por lo que respecta al léxico<sup>45</sup>, se alternan fragmentos escritos completamente en lengua vernácula, como la “Siciliana” referida en el párrafo anterior, junto a términos dialectales usados intermitentemente en un intento de reproducir las hablas locales, de las que imitan sus cadencias. Pero, en general, lo que caracteriza su lenguaje es la sequedad, lo coloquial, con términos propios del pueblo usados con ritmo para conseguir inmediatez<sup>46</sup>.

Egon Voss<sup>47</sup>, sin embargo, nos dice que aunque la ópera verista tiene vocación de ser veraz y realista, el resultado es diverso. Sostiene que al adaptar la novela al teatro y éste a la ópera, resulta imposible que el resultado sea del todo real, ya que sólo por el hecho de valerse de la música y de gente cantado la acción no puede ser creíble, preguntándose retóricamente si acaso vivimos cantando... Utiliza la obra-modelo *Cavalleria rusticana* para demostrarlo. Cuando se hace la primera adaptación de la novela para el teatro en 1884 ya se aparta del carácter documental con el que nació la obra. Según Voss, sólo *Pagliacci* es real ya que su compositor, Leoncavallo, defiende que está basada en una historia que ocurrió durante su infancia. Afirma además que la ópera verista suele alejarse de la realidad prefiriendo argumentos históricos y lugares lejanos, incluso el hecho de que la ópera se desarrolle en el presente es una excepción: *Andrea Chénier* se sitúa en la revolución francesa, como *Il Piccolo Marat*, o *La bohème* en 1830, muchos años antes de su creación. Para conseguir pinceladas de verdad, buscan acontecimientos históricos importantes que están muy presentes en la mente del público en los que situar la acción, mutando los ambientes más sórdidos por otros palaciegos o burgueses, como los de *Fedora*, *Adriana Lecouvreur* o *Tosca*. Critica también el uso de los dialectos, pues dice que son solo utilizados ocasionalmente para dar pequeñas pinceladas de realidad, pero que en verdad interesaba escribir en una lengua que fuera conocida por la mayoría de la audiencia y así asegurarse el éxito en más lugares. Otro aspecto que refuerza su idea de que la ópera verista no es tan real es el uso del verso y no de la prosa: evidente es que en nuestro día a día no usamos la poesía para comunicarnos. Otro elemento que aleja la ópera del verismo es la adaptación de la novela al libreto: mientras

---

<sup>45</sup> Morini, Mario, en “Introduzione a Cavalleria rusticana” en Ostali, Piero y Nandi (eds.), *Cavalleria rusticana 1890-1990: cento anni di un capolavoro*, pp.7-13.

<sup>46</sup> Scardovi, Stefano, *L'opera del bassifondi. Il melodrama “plebeo” nel verismo musicale italiano*, Firenze, Libreria Musicale Italiana, 1994, pp. 47 a 50.

<sup>47</sup> Voss, Egon, op. cit., pp.47 a 55.

que en la literatura verista se muestran crudamente las penurias, la miseria, las diferencias entre pobres y ricos, en las óperas se obvia, algo que sin embargo, si estuviera presente, nos ayudaría entender en *Cavalleria* las razones de la infidelidad de Lola, quien amando a Turiddu se entrega a Alfio, personaje con buena posición económica, por asegurarse un futuro estable junto a él.

En este parangón con la literatura verista Voss, quizá sin pretenderlo, nos ayuda a definir otras de las características del género musical. Así, con respecto a aquélla, donde encontramos un narrador impersonal, que hace que la pluma del autor sea imperceptible, en la ópera el autor dirige al espectador desde el inicio a través de la caracterización de los personajes: enseguida podemos ver quiénes son los buenos y quiénes los malos, se prejuzga. Normalmente hacen que la simpatía del espectador vaya focalizada hacia la pareja central de enamorados, mientras que los antagonistas son presentados no solo como figuras antipáticas, sino directamente brutales y carentes de escrúpulos.

La puesta en escena tiene un carácter eminentemente pictórico, incluso la nomenclatura cambia, se deja de usar el término “acto” por el de “cuadro”. El ambiente en el que se desarrolla la acción siempre es considerado exótico y atractivo. Su elección no se corresponde con ninguna función narrativa o semántica, solo es una cuestión estética, así como la elección de algunos personajes tradicionalmente de perfil marginal, como gitanos o mestizos, que no son escogidos por una intención de concienciación social, sino que se utilizaban para enriquecer la paleta del cuadro escénico o como elemento pintoresco.

La música, para ser realista, recoge canciones populares o al menos las imita, a pesar de que en la práctica se insertan en contadas ocasiones, y además tampoco se elige música que tenga que ver con la bajeza o rudeza de los personajes, sino que prima un aspecto nuevamente estético y colorista. Voss salva, no obstante, otros aspectos que según su opinión sí nos acercan a la verdad o al verismo como las frases gritadas, la renuncia a cantar en ciertos pasajes o la que denomina *aria d'urlo*, de gran vehemencia y empuje. También los temas sórdidos y escabrosos como la muerte y el asesinato, temas que ya habían aparecido en el pasado, pero siempre en ellos había un resultado musical inmediato, los personajes, tras el momento trágico, comentaban cantando el hecho y sus

consecuencias. Sin embargo, en el verismo los asesinos se desploman y los moribundos se apagan sin cantar de nuevo: en *Cavalleria rusticana* la muerte de Turiddu se anuncia con dos gritos entre bambalinas sin volver a escena para terminar de representar su muerte, es decir, el acontecimiento no es integrado en la forma artística tradicional de la ópera, sino que queda como un fragmento de realidad.

En línea semejante de partida se sitúa Carl Dahlhaus<sup>48</sup>, quien sin embargo acaba afirmando que “el realismo musical del siglo XIX es un tipo ideal en el que entran en diverso grado variados estilos concretos que presentan combinaciones siempre diversas de las connotaciones típicas del realismo: y será difícil verlo concretado en una sola ópera individual que exhiba todos sus ingredientes constitutivos”, concluyendo que a pesar de ello, el verismo musical “no es un fantasma, sino una evidente realidad histórica”<sup>49</sup>.

La corriente musicológica hoy dominante<sup>50</sup> defiende la independencia del verismo musical de su origen literario y niega la aplicación de los mismos principios de análisis a uno y otro campo artístico, afirmando como sus características más genéricas, que se dan inicialmente en el verismo plebeyo y campesino, ese que nace en ambientes rústicos como los de *Cavalleria rusticana* y *Pagliacci*, para luego trasladarse, con ciertas peculiaridades, al denominado verismo burgués o aristocrático, las siguientes, que en contadas ocasiones aparecen unidas, puras e indisolubles:

- rango social de los protagonistas
- estructura del argumento, con trasfondo constante de un antagonismo de naturaleza sexual y final trágico (con subtemas como el adulterio o la abyección moral punidas, el sacrificio de alguno de los personajes o el amor atacado por engaños o voluntades negativas)
- contemporaneidad del libreto
- connotación folclórica (que parte de una concreta concepción del pueblo, algo reaccionaria, y busca el color local a través del elemento lingüístico, las escenas de masas, el uso de trajes regionales, el elemento mafioso o la religiosidad)

---

<sup>48</sup> Recogido bajo el título “Il realismo nel melodrama 1982” en el apartado de documentos críticos en *Cavalleria Rusticana 1890-1990: Cento Anni Di Un Capolavoro*, pp.185 a 187.

<sup>49</sup> Op. cit., p. 187.

<sup>50</sup> Encabezada por Stéfano Scardovi, remitiéndonos a lo ya dicho en el “estado de la cuestión”.

## 6.- El verismo campesino en la *giovane scuola italiana*: autores más importantes y obras paradigmáticas en el seno de esta generación.

Familiarizados con el verismo y, en particular, con ese plebeyo y campesino que emana del volcánico éxito de la *Cavalleria rusticana*, toca definir la corriente más general en la que se circunscribe este movimiento: la *giovane scuola italiana*. Está integrada por un grupo de compositores cuya producción se da, principalmente, entre los años 1890 y 1904<sup>51</sup>, aunque muchos de ellos ya habían publicado con anterioridad y otros crearán hasta pasado 1930. Este conjunto de músicos tienen en común a su editor Edoardo Sonzogno<sup>52</sup>, pero a pesar de denominarse escuela no comparten la misma formación, ni se unen estéticamente mediante un acuerdo o un manifiesto, manteniendo su individualidad, siendo finalmente un grupo heterogéneo que cultivó además del verismo tanto el estilo *liberty*, el drama histórico, el exotismo o unos incipientes impresionismo y expresionismo.

El término *giovane scuola italiana* comienza a fraguarse en torno a la figura de Eduard Hanslick<sup>53</sup>, musicólogo y crítico austriaco que durante la Exposición Internacional de Música de Viena de 1892 conoció a un grupo de artistas (Mascagni, Leoncavallo, Cilea, Giordano y Munogne) reunidos por su editor a los que, tras analizar sus obras, los encuadró con gran agudeza en el movimiento verista. La primera vez que aparece la etiqueta de *giovane scuola* es en la víspera de esta Exposición, en la publicación *Il Teatro Illustrato*<sup>54</sup>, presentando a estos músicos como “una verdadera exposición de la *giovane scuola italiana*”. Poco después esa misma revista vuelve a citar la *giovane scuola italiana* en un artículo donde se cita a los músicos y se habla de sus obras como “dramas humanos humanamente vividos por personajes verosímiles que conmocionan y conquistan al espectador”. Todos ellos se proclamaron continuadores de la obra de Verdi, pero imprimiendo un giro revolucionario e innovador. Además de los antedichos también se adscribieron al movimiento Puccini, Alfano, Franchetti, Smeraglia, Tasca, Gastaldon, Wolf Ferrari, Samara o Spinelli.

---

<sup>51</sup> Fechas de los estrenos de *Cavalleria* de Mascagni y *Madama Butterfly* de Puccini.

<sup>52</sup> Aunque no siempre, pues Mascagni o Leoncavallo se relacionaron también con Ricordi, y Puccini fue autor exclusivo de este último.

<sup>53</sup> Parmentola, Carlo, en *Storia dell'opera, Volume Primo, Tomo Secondo*, Torino, UTET, 1977, p. 500.

<sup>54</sup> Ruberti, Giorgio, op. cit., pp. 59-60.

Dentro de la producción propiamente verista del grupo, 84 son los títulos que Stefano Scardovi relaciona como representativos del subgénero plebeyo<sup>55</sup>, desde la *Mala Pasqua* de Stanislao Gastaldon, basada también en la *Cavalleria* de Vega, estrenada el 9 de abril de 1890, hasta *Ave Maria* de Salvatore Allegra, puesta en escena por primera vez el 26 de octubre de 1934, entre los que se encuentran, a su vez, los que denominamos campesinos, que desarrollan su acción en pequeños pueblos o aldeas de la Italia rural.

Y los arquetipos de estos dramas rústicos y humildes son la *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni y los *Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo, obras en las que nos detendremos al final de los “Anexos” para comprobar en ellas mismas las características del verismo musical que hemos recogido en el capítulo precedente<sup>56</sup>.

## 7.-Conclusiones

A la vista de lo aquí tratado queda patente que, a pesar de las voces divergentes, el verismo musical sí existió. Del mismo modo que puede haber realismo en las páginas de un libro, ¿por qué no puede haberlo sobre el escenario? De esta manera, y con sus mismos argumentos en cuanto al rechazo del verismo en la música, Egon Voss o Carl Dahlhaus podrían rechazar cualquier atisbo de realidad en una novela de temática realista sólo por el hecho de que nuestras vidas no dependen de un papel encuadernado con tapas y de la tinta con las que se escriben las palabras. Por la misma motivación deberíamos oponernos al realismo en pintura o en escultura, pues sus elementos constitutivos no son fundamentales en nuestra realidad, o ¿acaso nuestros cuerpos son pétreos o están realizados al temple?

La música es un campo artístico regido por sus propias leyes y la ópera verista reclama la independencia de su origen literario, exigiendo principios de análisis diversos a aquellos del predio del que procede. El término “verismo” apareció ya aplicado a la ópera en el contexto de la crítica que circundó su nacimiento y, desde entonces, nunca ha sido abandonado. Hoy, pasados 125 años, sigue en uso y denomina no solo a un

---

<sup>55</sup> Op. cit., pp. 64 a 143.

<sup>56</sup> En “Anexo” figuran también, para el mejor seguimiento de este apartado, los argumentos y personajes de las dos óperas.

género concreto, sino a toda una época, eclipsando incluso al movimiento más general al que perteneció, la *giovane scuola italiana*. Y dentro de ella, salvo algunos títulos no esencialmente veristas de Puccini, ninguna obra superó al tándem *Cavalleria-Pagliacci*, obras que en el presente figuran entre las más representadas en los coliseos líricos de todo el orbe.

Por último, señalar que la ópera verista es un claro precedente del movimiento expresionista, no sólo por la revolución que ésta supone en cuanto a la voz, sino por el uso de las tramas violentas y sórdidas que ahí se plasman. Es muy probable que sin Mascagni y su *Cavalleria rusticana*, Alban Berg (1885-1935) nunca podría haber realizado la ópera más importante del expresionismo musical, *Wozzeck*, compuesta entre los años 1914 y 1922 y estrenada a finales de 1925 en Berlín.

## 8.-Bibliografía

Anadón Mamés, Roberto, y Serrano Osanz, Ana Isabel, “El cambio en la vocalidad del tenor de la escuela italiana de canto en los albores del siglo XX”, en *Philos Metal*, Tarazona, AMTP, 2009.

Anadón Mamés, Roberto, *Aproximación a la vocalidad verdiana en el bicentenario de su creador*, conferencia inédita dictada en los Cursos Extraordinarios de Verano Unizar, Ansó, edición 2013.

Anadón Mamés, Roberto, *La giovane scuola y el verismo: ¿crisis de la técnica tradicional o eslabón indispensable hacia el canto moderno?*, conferencia inédita dictada en en los Cursos Extraordinarios de Verano Unizar, Ansó, edición 2014.

Anadón Mamés, Roberto, *Enrico Caruso y su estela: historia y análisis de la interpretación del tenor lírico y lírico-spinto de la escuela italiana de canto a través de la fonografía en el primer cuarto del siglo XX*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 2015.

Basso, Alberto (Dir.), *Storia dell'opera*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1977, 3 volúmenes en 6 tomos y más de 3.500 pp.

Carner, Mosco, *Puccini. Una biografía crítica*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1987.

Celletti, Rodolfo, “Dal duca al bettoliere” en *La Scala*, nº 11, 15 de septiembre de 1950.

Dahlhaus, Carl, *Realism in Nineteenth-Century Music*, Cambridge (U.K.), Cambridge University Press, 1985.

D'Amico, Fedele (ed.), *Studi su Pietro Mascagni. Atti del 1º convegno di studi su Pietro Mascagni*, Milán, Casa Musicale Sonzogno, 1987.

Fernández Valbuena, Ana Isabel, en “La ópera italiana y el verismo: perdidas y hallazgos en la transposición del sistema”, en *Doletiana*, [s. l.], nº 3, 2010-2011.

Ferraro, Domenico, et al., *Francesco Cilea*, Milán, Casa Musicale Sonzogno, 2000.

Groos, Arthur y Bernardoni, Virgilio (eds.), *Madama Butterfly. L'orientalismo di fine secolo, l'approccio pucciniano, la ricezione. Atti del Convegno internazionale di studi, Lucca-Torre del Lago, 28-30 mayo 2004*, Florencia, Leo S. Olschki Editore, 2008.

Guiot, Lorenza y Maehder, Jürgen (eds.), *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo: atti del I Convegno internazionale di studi su Ruggero Leoncavallo*, Milán, Casa Musicale Sonzogno, 1993.

Guiot, Lorenza y Maehder, Jürgen (eds.), *Letteratura, música e teatro al tempo di Ruggero Leoncavallo: atti del II Convegno internazionale di studi su Ruggero Leoncavallo*, Milán, Casa Musicale Sonzogno, 1995.

Guiot, Lorenza y Maehder, Jürgen (eds.), *Nazionalismo e cosmopolitismo nell'opera fra '800 e '900. Atti del III Convegno internazionale di studi su Ruggero Leoncavallo*, Milán, Casa Musicale Sonzogno, 1998.

Guiot, Lorenza y Maehder, Jürgen (eds.), *Tendenze della musica teatrale italiana all'inizio del Novecento. Atti del IV Convegno internazionale di studi su Ruggero Leoncavallo*, Milán, Casa Musicale Sonzogno, 2005.

Krause, Ernts, *Puccini*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.

Landi-Malavolti, *Sabrina, Ruggero Leoncavallo: vita, opere, aneddoti e curiosità*, Empoli, Ibiskos Editrice Risolo, 2008.

Maehder, Jürgen (ed.), *Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini. Atti del I Convegno internazionale sull'opera di Puccini*, Pisa, Giardini Editori, 1983.



Mallach, Alan, *Pietro Mascagni and his Operas*, Boston, Northeastern University Press, 2002.

Mallach, Alan, *The Autumn of Italian Opera: From Verismo to Modernism, 1890-1915*, s/l, Northeastern University Press, 2007.

Morini, Mario, *Pietro Mascagni Volume Primo: Caratteri Ed Aspetti dell'Operistica Mascagnana; Volume Secondo Alla Ribalta Del Suo Tempo*, Milán, Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, 1964.

Morini, Mario, *Umberto Giordano*, Milán, Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, 1968.

Morini, Mario y Ostali, Piero (eds.), *Mascagni e l'Iris fra simbolismo e floreale. Atti del 2° convegno di studi su Pietro Mascagni*, Milán, Casa Musicale Sonzogno, 1989.

Orselli, Cesare (ed.), *Pietro Mascagni. Atti della giornata di studi promossa dal Centro Studi Mascagnani; Livorno, 7 dicembre 2000*, número monográfico de *Civiltà Musicale*, año XVII, nº 46/47, mayo-diciembre 2002.

Orselli, Cesare, *Pietro Mascagni*, Palermo, L'Epos, 2011.

Ostali, Piero y Nandi (eds.), *Il piccolo Marat: storia e rivoluzione nel melodrama verista. Atti del 3° convegno di studi su Pietro Mascagni*, Milán, Casa Musicale Sonzogno, 1990.

Ostali, Piero y Nandi (eds.), *Cavalleria rusticana 1890-1990: cento anni di un capolavoro*, Milán, Casa Musicale Sonzogno, 1990.

Ostali, Piero y Nandi (eds.), *L'amico Fritz nel centenario della prima rappresentazione. Atti del 4° convegno di studi su Pietro Mascagni*, Milán, Casa Musicale Sonzogno, 1994.

Pitarresi, Gaetano (ed.), *La Dolcissima Effigie. Studi su Francesco Cilea*, Reggio Calabria, Laruffa Editore, 1999.

Rinaldi, Mario, *Musica e Verismo. Critica ed estetica d'una tendenza musicale*, Roma, Fratelli de Santis, 1932.

Rubboli, Daniele, *Ridi pagliaccio. Ruggero Leoncavallo: un musicista raccontato per la prima volta*, Lucca, Ed. Maria Pacini Fazzi, 1985.

Ruberti, Giorgio, *Il verismo musicale*, [s.l.], Libreria Musicale Italiana, 2011.

Scardovi, Stefano, *L'opera del bassifondi. Il melodrama "plebeo" nel verismo musicale italiano*, Firenze, Libreria Musicale Italiana, 1994.

Streicher, Johannes (ed.), *Ultimi splendori: Cilea, Giordano, Alfano*, Roma, Ismez Editore, 2000.

Targa, Marco, *Puccini e la Giovane Scuola*, Bologna, Albisani Editore, 2012.

Tedeschi, Rubens, *Addio, Fiorito asil. Il melodrama italiano da Rossini al verismo*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1992.

VVAA, *Pietro Mascagni. Contributi alla conoscenza della sua opera nel 1° centenario della nascita*, Livorno, s/e, dicembre de 1963.

VVAA, *Alfredo Catalani. Nel centocinquantenario della nascita. (1854-2004)*, Lucca, Tipografia Francesconi, 2004.

## 9.- Webs

<http://imslp.org/> Banco de partituras [22-4-2016]

[https://www.youtube.com/watch?v=xeQBY\\_ZpejI](https://www.youtube.com/watch?v=xeQBY_ZpejI) *Cavalleria rusticana* [17-4-2016]

<https://www.youtube.com/watch?v=dSURBaT3XF4> *Pagliacci* [17-4-2016]

<http://www.biografias.es/famosos/pietro-mascagni.html> [22/04/2016]

<http://www.biografias.es/famosos/ruggero-leoncavallo.html> [22/04/2016]

[https://es.wikipedia.org/wiki/Cavalleria\\_rusticana](https://es.wikipedia.org/wiki/Cavalleria_rusticana) [22-4-2016]

<https://es.wikipedia.org/wiki/Pagliacci> [22-4-2016]

## 10.- Anexos

### 10.1.- Biografía de Pietro Mascagni

Pietro Antonio Stefano Mascagni nació el 7 de diciembre 1863 en Livorno. De origen humilde, su padre regentaba una panadería mientras que su madre cuidaba de la familia. Estudió canto y piano en la Schola Cantorum de la iglesia de San Benito. A los trece años, inició estudios musicales con más regularidad bajo la supervisión del maestro Alfredo Soffredini, director fundador del Instituto de Música de Livorno. Músico precoz, en 1880 con sólo diecisiete años ya había compuesto cuatro sinfonías



Izq., cartel de *Amica*, tomada el 7-9-2016 de <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/ab/Amica.jpg/230px-Amica.jpg> y dcha., imagen de Pietro Mascagni tomada el 7-9-2016 de [http://media.liveauctiongroup.net/i/8165/9617200\\_1.jpg?v=8CCE2C67EFDEDD0](http://media.liveauctiongroup.net/i/8165/9617200_1.jpg?v=8CCE2C67EFDEDD0)

En 1882 marcha a Milán, con el mecenazgo del conde de Larderel, su segundo mecenas (el primero fue su tío muerto un año antes). En su estancia y formación en el conservatorio hizo amistad con el mundo artístico de la época. En los tres años siguientes compuso la romanza para tenor con la orquesta "Rey de Nápoles", sobre texto de Andrea Maffei y comenzó a dedicarse a la obra "Guglielmo Ratcliff" de Heine.



Izq. Mascagni en una caricatura publicada en la revista *Vanity Fair*

[http://www.sebraprints.com.au/media/catalog/product/cache/1/image/570x508/e62e74b7d2f171409afe7f2ca1a8ba6b/0/4/04154\\_Mascagni.jpg](http://www.sebraprints.com.au/media/catalog/product/cache/1/image/570x508/e62e74b7d2f171409afe7f2ca1a8ba6b/0/4/04154_Mascagni.jpg) y dcha. retrato de Mascagni ,  
<http://www.biografica.info/fotos/MAS2.png>, tomadas el día 6-9-2016

Tras abandonar el conservatorio, se dedicó a realizar giras por Italia como director de varias compañías de operetas. Tras celebrar su matrimonio en 1887, la ciudad de Cerignola le ofreció dirigir la Filarmónica de la ciudad y su escuela de música. En 1888 participó en un concurso organizado por la editorial Sonzogno. Decidió participar con *Cavalleria rusticana*, una obra de la novela homónima de Verga, compuesta junto con los libretistas Giovanni Targioni Tozzetti y Guido Menasci.

En 1890 *Cavalleria rusticana* fue proclamada ganadora de la competición sobre 73 participantes, ganando tres mil liras y la oportunidad de debutar en el Teatro Costanzi de Roma, donde obtuvo un gran éxito. Al año siguiente estrenó en ese mismo teatro, *L'amico Fritz*. En 1895 logró estrenar en La Scala de Milán, *Retcliff* de Heine, dirigida por Mascagni. En 1897 comenzó a trabajar con Luigi Illica en *Iris* para la editorial Sonzogno y *Máscaras* para Giulio Ricordi.



Desde 1899 hasta 1903 Mascagni se dedicó a realizar giras que lo llevaron a dirigir en las más importantes ciudades de Italia, Europa y América. A su regreso, fue nombrado director de la Escuela Nacional de Música de Roma, cargo que asumió junto con el de director del Teatro Costanzi de Roma, que ocupó desde 1907.



Pietro Mascagni, imagen tomada el 6-9-2016 de <http://www.popolis.it/wp-content/uploads/2015/12/mascagni.jpg>

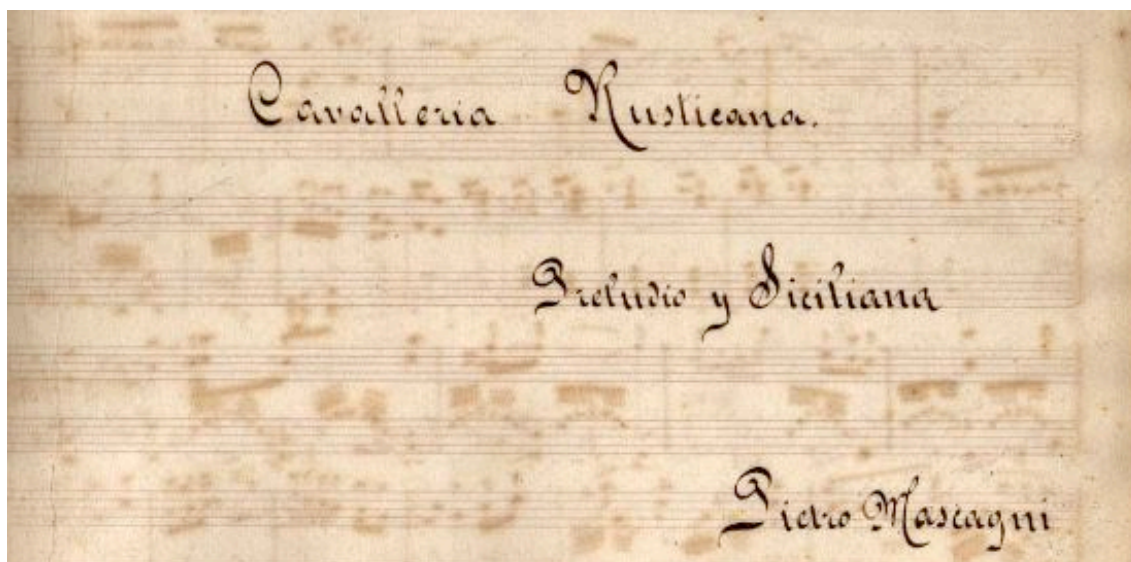
En 1929 fue incluido entre los académicos de la Real Academia de Italia. En 1935 se puso en escena en La Scala su última ópera *Nerón*. Pietro Mascagni murió el 2 de agosto de 1945, a los 82 años, en su habitación de hotel, en el Hotel Plaza de Roma, donde vivía desde 1927.

## **10.2.- *Cavalleria rusticana***

**10.2.1.- Historia de las representaciones.-** Aunque Mascagni había empezado a escribir otras dos óperas antes (*Pinotta*, estrenada en 1932 y *Guglielmo Ratcliff*, estrenada en 1895), *Cavalleria rusticana* fue su primera obra terminada y representada. Sigue siendo la más conocida de sus quince óperas y operetas. Su éxito ha sido un fenómeno desde su primera representación en el Teatro Costanzi en Roma el 17 de mayo de 1890 hasta la actualidad. Cuando Mascagni murió en 1945, la ópera había alcanzado, tan solo en Italia, las 14.000 representaciones.

La primera representación de *Cavalleria rusticana* causó sensación, con Mascagni apareciendo 40 veces a saludar en la noche del estreno, y ganando el Primer Premio. Aquel mismo año, después de venderse todas las representaciones en el Teatro Costanzi, la ópera se produjo por toda Italia y en Berlín. Recibió su estreno en Londres en el Teatro Shaftesbury el 19 de octubre de 1891 y su estreno en el Covent Garden el 16 de mayo de 1892.

En EE.UU. *Cavalleria rusticana* se estrenó en Filadelfia en la Grand Opera House el 9 de septiembre de 1891, seguida por Chicago el 30 de septiembre de 1891. La ópera se estrenó en Nueva York el 1 de octubre de 1891 con dos representaciones rivales en el mismo día, una representación vespertina en el Casino, dirigida por Rudolph Aronson y una por la tarde-noche en el Liceo Lenox dirigida por Oscar Hammerstein. La ópera se estrenó en el Met el 30 de diciembre de 1891 en un programa doble con un fragmento de Orfeo y Eurídice de Gluck y desde entonces se ha representado allí 652 veces, la más reciente el 10 de abril de 2009 con José Cura como Turiddu e Ildikó Komlósi como Santuzza.



Partitura manuscrita de *Cavalleria rusticana* , tomada el 3-9-2016 en <http://cloud10.todocoleccion.online/musica-partituras-musicales/tc/2011/04/26/26373609.jpg>

### 10.2.2.- Ficha artística

#### PERSONAJES

Santuzza .....(joven aldeana) .....Soprano

Turiddu.....(aldeano de regreso del ejército).....Tenor  
 Alfio.....(arriero).....Barítono  
 Lola .....(esposa de Alfio) .....Mezzosoprano  
 Mamma Lucia ....(madre de Turiddu) .....Contralto



Plácido Domingo en el rol de Turiddu, tomada por el autor de este trabajo durante el visionado en televisión de *Cavalleria rusticana*. Abajo dos imágenes de época de la obra, tomadas de [http://www.rotiniartgallery.com/public/immagini/2006\\_09208000009.JPG](http://www.rotiniartgallery.com/public/immagini/2006_09208000009.JPG) ( izq.) y [http://operaroma-c02.kxcdn.com/wp-content/uploads/2015/09/LOC\\_cavalleria.jpg](http://operaroma-c02.kxcdn.com/wp-content/uploads/2015/09/LOC_cavalleria.jpg) (dcha.) el 9-9-2016





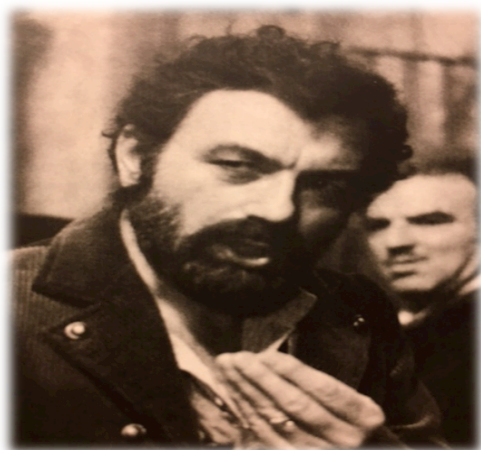


Axelle Gal en el rol de Lola



Fedora Barbieri en el rol de Lucía,

fotografías realizadas por el autor de este trabajo.



Renato Bruson como Alfio



Elena Obraztsova como Santuzza,

fotografías realizadas por el autor de este trabajo

### 10.2.3.-Argumento

La acción se desarrolla en la Sicilia del siglo XIX en el día de Pascua. Turiddu, un joven del pueblo, ha vuelto del servicio militar para encontrarse con el hecho de que, mientras él estaba afuera, su amor Lola, se ha casado con Alfio, el próspero carretero del pueblo. En venganza, Turiddu seduce a Santuzza, una muchacha del pueblo con la que ha mantenido relaciones sexuales, por lo que ella ha sido excomulgada. Al empezar la

ópera, Lola, muerta de celos por Santuzza, ha comenzado una relación adúltera con Turiddu.

Sin haberse levantado aún el telón, comienza la ópera con uno de los fragmentos para solistas más famosos, la serenata conocida como "Siciliana, que Turiddu dedica a Lola "O Lola ch'ai di latti" –"Oh, Lola, bella como los brillantes brotes de la primavera"-. El telón se alza sobre la plaza principal del pueblo. Se ve, al fondo a la derecha una iglesia y a la izquierda, la taberna y la casa de Mamma Lucía, donde ella vive con su hijo Turiddu. Todo el pueblo está reunido en la iglesia, delante de la taberna de Mamma Lucia. Los parroquianos y campesinos van entrando en la iglesia. Canta un coro "Gli aranci olezzano" –"El aire es dulce con la flor de azahar", que se interpreta frecuentemente en conciertos de coros de ópera, y un himno a la Virgen María. Algunos campesinos entran en la iglesia, otros van paseando mientras su canto disminuye.



Turiddu canta la "Siciliana"



Encuentro de Santuzza con Lucía,

tomadas por el autor de este trabajo

Mamma Lucía sale de la taberna. Santuzza, que ha tenido relaciones con Turiddu y sospecha que la ha traicionado con Lola, está preocupada y se acerca a Lucía; le pregunta por Turiddu, pero esta le responde que él ha ido a Francofonte a comprar vino. Santuzza le dice que lo han visto entrada la noche por el pueblo. Lucia le pide que entre para hablar, pero justo en aquel momento Alfio se presenta con su carro, acompañado por los campesinos. Él alaba las alegrías de la vida del carretero y la belleza de su esposa. Le pide a Mamma Lucia algo de su mejor vino añejo. Ella le dice que se ha

quedado sin él y que Turiddu se ha ido a comprar más. Alfio replica que vio a Turiddu por la mañana cerca de su casa. Lucia empieza a expresar su sorpresa, pero Santuzza la detiene.

Alfio se une a los demás en la iglesia. En la procesión de Pascua de Resurrección, todo el pueblo entona un himno de Pascua (“Regina Coeli Laetare”) en el cual Santuzza y el coro entremezclan sus voces con sus plegarias. Todos entran en la iglesia. Solo quedan fuera Mamma Lucia y Santuzza. Mamma Lucia le pregunta a Santuzza por qué la ha hecho callar cuando Alfio dijo que había visto a Turiddu aquella mañana. Santuzza revela su sufrimiento (“Voi lo sapete, o mamma” – “Ahora lo sabrás”, una de las piezas para solistas más destacadas): antes de que Turiddu se hiciera soldado, él le había jurado a Lola fidelidad eterna y cuando volvió, Lola se había casado con Alfio. Turiddu trató de apagar la llama de su corazón con un nuevo amor (Santuzza), pero parece que nunca se ha apagado la llama de su amor por Lola. Lola, celosa, se ha dedicado desde entonces a seducir a Turiddu (“me l’ha rapito”).

Llega Turiddu a la taberna, según él, viene de Francofonte. Santuzza le dice que quiere hablarle, que por la mañana ella lo vio, y también Alfio. Le dice que ella sabe que estuvo con Lola. Turiddu piensa que lo ha espiado. Entonces empieza un dúo musical donde Santuzza suplica a Turiddu que no la deje (“oh, Turiddu, rimani ancora”). Entra Lola y canta su solo “Fior di gaiggiolo”, coquetea con Turiddu y se burla de Santuzza; de ahí entra a la Iglesia. Turiddu se vuelve para seguir a Lola, pero Santuzza le ruega que se quede. Turiddu la desdeña, la tira al suelo y se va a la Iglesia. Santuzza termina deseándole una mala Pascua (“No, no Turiddu”).



Lola es despertada por la voz de Turiddu en la “Siciliana” (Foto del autor)





Encuentro de Turiddu con Santuzza, tomada por el autor de este trabajo.

Entra en escena Alfio, buscando a Lola. Santuzza le cuenta la infidelidad de Lola. Alfio está furioso y jura que se vengará (*Ad essi, non perdono, vendeta avro*). Al quedarse la plaza vacía, suena el *Intermezzo*, intermedio orquestal, pieza que suele interpretarse en conciertos.

Luego salen los lugareños de la iglesia. Turiddu está alegre porque está con Lola y parece que Santuzza se ha ido. Invita a sus amigos a la taberna de su madre, y canta un brindis *Viva, il vino spumeggiante* - "¡Viva el vino espumoso!". Entonces llega Alfio; Turiddu le ofrece un vaso de vino y Alfio lo rechaza violentamente, diciendo que se puede convertir en veneno dentro de su pecho. Turiddu le responde "como quieras" y arroja el vino. Las mujeres se llevan a Lola. Alfio reta a Turiddu; siguiendo la costumbre siciliana, los dos hombres se abrazan y Turiddu, como muestra de su aceptación, muerde la oreja de Alfio, haciéndole sangre, lo que significa una lucha a muerte.



Alfio desafiado por Turiddu fotografía realizada por el autor de este trabajo.

Alfio se marcha y Turiddu llama a su madre. Le dice que va a salir a airearse y, presintiendo el desenlace, Turiddu pide a su madre que lo bendiga y que, si algo le pasara, cuidase de Santuzza como una hija (“Mamma, quel vino è generoso.... Un bacio, mamma! Un altro bacio! — Addio!” – “Mama, aquel vino es generoso... Un beso, ¡mamá! ¡Otro beso! - ¡Adiós!”). Turiddu se marcha apresuradamente. Lucia, llorando, vaga sin dirección afuera de su casa. Santuzza se le acerca y la abraza. Gente del pueblo comienzan a rodearlas. En el huerto, Alfio mata a Turiddu. Se oyen voces a lo lejos, y una mujer grita “Hanno ammazzato compare Turiduu” - "Han matado al compadre Turiddu". Santuzza se desmaya y Mamma Lucía se desvanece en los brazos de las mujeres del pueblo.

### **10.3.- Biografía de Ruggero Leoncavallo (1857-1919)**

Nació en Nápoles en 1857, su padre Vincenzo era magistrado, y la familia lo seguía a sus diferentes lugares de trabajo. Cuando llegaron a Calabria, el pequeño Ruggero aprendió los rudimentos del piano y fue testigo de una sangrienta historia de amor que terminó en asesinato. Suceso en el que se inspiró para componer *Pagliacci*. De regreso en Nápoles se inscribió en el conservatorio y comenzó a frecuentar los teatros, obtuvo el bachillerato y el diploma de maestro en el Conservatorio con poco más de dieciséis años.

Asistió al estreno del ciclo completo de Richard Wagner en 1876, y comenzó a fantasear acerca de componer una ópera al estilo de Wagner. Esta idea se vio favorecida también por las enseñanzas de Giosuè Carducci, a cuyas clases en la Universidad de Bolonia asistía.



Dos imágenes de Leoncavallo, tomadas el 9-9-2016, izq. de <http://www.operaarts.com/images/opera-composers/ruggero-leoncavallo.jpg> y dcha. de [http://1.bp.blogspot.com/-HJMvi\\_9BNIM/Tnv1cXdW\\_7I/AAAAAAAAAZc/OW4TJgX32og/s1600/Leoncavallo003.jpg](http://1.bp.blogspot.com/-HJMvi_9BNIM/Tnv1cXdW_7I/AAAAAAAAAZc/OW4TJgX32og/s1600/Leoncavallo003.jpg)

Obligado a regresar a Potenza para cumplir con el servicio militar, logró evitarlo sustituyendo la obligación con su hermano Leone. Viajó a Egipto, donde trabajó como pianista y profesor de música en la comunidad italiana. Permaneció allí cuatro años, y En 1882 viajó a París, donde continuó viviendo como pianista y profesor de canto.

Años más tarde, se estableció en Milán, donde entró en contacto con Giulio Ricordi a quien vendió su proyecto operístico que consistía en una trilogía basada en el Renacimiento italiano que nunca terminaría. Tras el éxito abrumador de *Cavalleria Rusticana* de Pietro Mascagni, decidió escribir una obra que incorporara todos los incidentes presenciados en su infancia en Calabria. Así nació, en sólo cinco meses, *Pagliacci*. El trabajo, comprado por Edoardo Sonzogno, se estrenó en Milán en Mayo

de 1892. El éxito fue abrumador, hasta tal punto que la ópera se representó innumerables veces en Londres, París, Nueva York, Buenos Aires, Moscú y Estocolmo. Gracias al triunfo de la puesta en escena en Berlín de *Pagliacci*, el emperador Guillermo II le encargó una obra para celebrar a la dinastía Hohenzollern. Ruggero Leoncavallo compuso *Der Roland von Berlin*, que tuvo un éxito discreto pero efímero.

El discreto éxito de sus óperas le produjo dificultades económicas; incapaz de mantener el alto estilo de vida que llevaba tras el repentino éxito internacional, se vio obligado a vender su villa Myriam de Suiza, donde residía desde 1890.

Dada su habilidad como compositor de melodías y la posesión de una cierta vena cómica, Leoncavallo se recicló como compositor de operetas. Logró cierto éxito, como lo muestran las varias representaciones de *Malbruk* (1910) y *La reina de las rosas* (1912).

Sus últimos años de vida se vieron empañados por problemas de salud al descubrir que sufría de diabetes. Pasó el periodo de la Primera Guerra Mundial en la Toscana, donde compuso en 1916 la obra patriótica *Mameli* y algunas operetas. Para tratar su diabetes solía viajar a Montecatini; fue allí donde Ruggero Leoncavallo murió el 9 de agosto de 1919, a la edad de 62 años.

#### **10.4.- *Pagliacci***

**10.4.1.- Historia de las representaciones.-** Se estrenó el 21 de mayo de 1892 en Milán, dirigida por Arturo Toscanini con Adelina Stehle como Nedda, Fiorello Giraud como Canio, Victor Maurel como Tonio y Mario Ancona como Silvio.

El estreno en el Reino Unido tuvo lugar en la Royal Opera House, Covent Garden en Londres el 19 de mayo de 1893. Fue representada en aquel teatro en julio de 2003 en una producción de Zeffirelli, Canio cantado por Domingo y Nedda por Angela Gheorghiu. El estreno en los EE.UU. tuvo lugar un mes después del Covent Garden en la Grand Opera House de Nueva York el 15 de junio 1893, mientras que la Metropolitan Opera representó la obra por vez primera el 11 de diciembre del mismo año (junto con



*Orfeo y Eurídice*). El Met la combinó con *Cavalleria rusticana* por vez primera once días después el 22 de diciembre. Desde 1893 se ha presentado allí 712 veces. En el Teatro Colón (Buenos Aires) se estrenó en la temporada inaugural de 1908 repitiéndose en dieciocho temporadas: 1909, 1910, 1915, 1916 y 1917 y 1918-1926, 1928, 1929, 1931, 1932, 1943, 1957, 1968, 1980, 1992 y 2000.



Primera reducción de *Pagliacci* a piano y voz tomada en [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a9/Pagliacci\\_Original\\_Score\\_Cover.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a9/Pagliacci_Original_Score_Cover.jpg)

*Pagliacci* sigue siendo una de las óperas más populares; en las estadísticas de Operabase aparece la n.º 20 de las cien óperas más representadas en el período 2005-2010, siendo la 12.ª en Italia y la primera de Leoncavallo. Desde 1893, se representa en un programa doble con *Cavalleria Rusticana* de Mascagni, una pareja que habitualmente es conocida de forma coloquial como "Cav y Pag".



#### 10.4.2.- Ficha artística

##### PERSONAJES

Canio.....	(Pagliaccio).....	Tenor
Nedda,.....	(Colombina).....	Soprano
Tonio,.....	(Taddeo).....	Barítono
Beppe.....	(Arlequín).....	Tenor
Silvio.....	(Aldeano).....	Barítono



Arriba Plácido Domingo en el rol de Canio y abajo como Pagliaccio una vez maquillado, fotos realizadas del autor de este trabajo





Teresa Stratas en el papel de Nedda



Izqda. Juan Pons en el rol de Tonio , dcha. Alberto Rinaldi en el rol de Silvio, las tres fotos hechas por el autor de este trabajo.

#### **10.4.3.- Argumento**

Lugar: una aldea de Calabria, cerca de Montalto, en la Fiesta de la Asunción. Tiempo: entre 1865 y 1870.

Prólogo.- Tonio, vestido como su personaje de la comedia del arte Taddeo, se dirige al público. ("Si può?... Si può?... Signore! Signori! ... Un nido di memorie.") Recuerda al

público que los actores también tienen sentimientos, y que esta función es sobre seres humanos de verdad, que lo que van a presenciar es un trozo de vida.



Imagen del prólogo , tomada por el autor de este trabajo

Acto I.- A las tres de la tarde, llega un grupo ambulante de payasos a un pueblo, en la festividad de la Virgen de Agosto, para representar una obra. La compañía, dirigida por Canio, está formada también por su esposa Nedda, el jorobado Tonio, y Beppe. El recibimiento es acogedor para los payasos lo agradecen y anuncian al pueblo que esa noche habrá un gran espectáculo al que nadie ha de faltar. Canio dice que la obra empezará a las "ventitre ore" (veintitrés horas). Este es un método agrícola de contar el tiempo, y significa que la obra empezará una hora antes de la puesta de sol. Cuando Nedda baja de la carreta, Tonio trata de ayudarla pero Canio le da un pequeño golpe y la ayuda a bajar él mismo. Los pueblerinos sugieren beber en la taberna. Canio y Beppe aceptan, pero Tonio se queda detrás. Los celos de Canio resurgen cuando algún joven le insinúa, sin mala intención, que Tonio, que había rechazado la invitación para tomar algo junto a sus compañeros, se quedaba para cortejar a Nedda. Canio advierte a todo el mundo que mientras en el escenario puede hacer el papel de esposo tonto que exige la obra, en la vida real no tolerará que otros hombres intenten seducir a su mujer Nedda.



Sorprendido, un pueblerino pregunta si Canio realmente sospecha de ella. Él dice que no, y besa dulcemente a su mujer en la frente. Conforme las campanas de la iglesia tocan a vísperas, él y Beppe se marchan a la taberna.

Cuando Nedda, que está engañando a Canio, se queda sola, se pone a pensar y a preocuparse por la actitud celosa mostrada por Canio, pues está enamorada secretamente de otro. Tonio regresa y le confiesa su amor por ella, pero ella se ríe. Enojado, Tonio agarra a Nedda, pero ella toma un látigo y lo echa. Silvio, que es el amante de Nedda, viene de la taberna, donde ha dejado a Canio y Beppe bebiendo. Le pide a Nedda que se fugue con él después de la representación y, aunque ella tiene miedo, acaba aceptando. Tonio, que ha estado escuchando a escondidas, se marcha para informar a Canio de manera que pueda pillar a Silvio y Nedda juntos. Canio y Tonio regresan y, mientras Silvio escapa, Nedda lo llama, “¡Siempre seré tuya!”



Pagliaccio y Colombina durante su representación , fotografía del autor

Canio persigue a Silvio pero no logra alcanzarlo y el traidor queda sin ser identificarlo. Exige que Nedda le diga el nombre de su amante, pero ella se niega. La amenaza con un cuchillo, momento en que Beppe lo desarma. Beppe insiste en que se preparen para la representación. Tonio le dice a Canio que su amante seguramente se traicionará a si mismo en la obra. Canio se queda a solas para vestirse, maquillarse, y prepararse para refír (“Vesti la giubba”).



Canio se prepara para la función, fotografía hecha por el autor de este trabajo

Acto II.- El acto comienza con el coro de aldeanos que se van sentando para ver la obra. Entre ellos está Silvio, que recuerda a Nedda que la esperará al final de la obra. Nedda, vestida como Colombina, recoge el dinero. Ella susurra una advertencia a Silvio, y la multitud grita al empezar la obra.

El marido de Colombina, Pagliaccio, se ha ido hasta la mañana, y Taddeo está en el mercado. Esperando ansiosamente a su amante Arlequín, Colombina pasea en una salita mientras la voz de este implora por su amor, dándole una serenata desde abajo de su ventana. La llegada de Taddeo, bufón enamorado de Colombina, devuelve al primer acto respecto al encuentro de Tonio y Nedda. Taddeo confiesa su amor, pero ella se burla de él. Arlequín sube y alcanza la ventana de la habitación donde están Colombina y Taddeo, expulsando a este último ante las risas del público.

El pequeño dúo amoroso-jocoso culmina con las mismas palabras que Nedda dijo a Silvio, lo que acelera la furia en Canio. Arlequín y Colombina cenar, y él le entrega una poción para dormir que ella debería usar más tarde, al regresar su marido, para drogarlo y huir con su amante. Entra Tadeo, advirtiéndole que Pagliaccio sospecha de su esposa y va a volver pronto. Mientras Arlequín se escapa por la ventana, Colombina le dice “Siempre seré tuya!”.



Canio acuchilla a Nedda, foto hecha por el autor de este trabajo

Cuando Canio entra interpretando a Pagliaccio, oye a Nedda y exclama “¡En el nombre de Dios! ¡Aquellas mismas palabras!” Intenta continuar con la obra pero pierde el control y se sale de su papel. Muestra una actitud despiadada ante Nedda, exigiéndole que revele el nombre de su amante. Nedda trata mantenerse en su rol de Colombina y seguir con la obra, llamando a Canio por el nombre de su personaje, "Pagliaccio" para recordarle la presencia del público. Pero el intento es infructuoso puesto que Canio ya está lleno de ira. Él contesta con su arietta: “No! Pagliaccio non son!” (“¡No! ¡No soy Pagliaccio!”) y afirma que si su cara es pálida, no se debe al maquillaje sino a la vergüenza que ella le ha traído. El público, impresionado por esta interpretación tan realista, lo vitorea. Nedda, intentando de nuevo continuar con la comedia, admite que ella ha sido visitada por el muy inocente Arlequín. Canio, furioso y olvidando la obra, exige saber el nombre de su amante. Nedda jura que ella nunca se lo dirá.

Silvio ha sido el único entre el público que entendió que la escena no era de ficción y empieza a preocuparse por Nedda quien, a pesar de confesar su romance, se niega a revelar el nombre de su amante y trata de huir al ser amenazada por Canio. Intenta

abrirse paso hacia el escenario. Canio, cogiendo un cuchillo de la mesa, apuñala a Nedda. Al morir, ella grita: “¡Ayuda, Silvio!”. Canio entonces apuñala también a Silvio y con un terrible e irónico “La commedia è finita” (“La comedia se acabó”) concluye la ópera .

Para los siguientes análisis se hará referencia a dos video-filmaciones de los títulos propuestos disponibles en la red en los siguientes enlaces:

[https://www.youtube.com/watch?v=xeQBY\\_ZpejI](https://www.youtube.com/watch?v=xeQBY_ZpejI) *Cavalleria rusticana*

<https://www.youtube.com/watch?v=dSURBaT3XF4> *Pagliacci*

#### **10.5.- Análisis musical de *Cavalleria rusticana* con apoyo de partitura y video-filmación**

Consta de un solo acto y dura en torno a setenta minutos, sin interrupciones, con acción incesante que nos conduce vertiginosamente a un trágico final. Veamos y analicemos sus momentos principales<sup>57</sup>:

- a) En el minuto 2:25 se aprecian ya varias características veristas, el tenor Turiddu canta en dialecto la “*Siciliana*” dedicada a su amada Lola. El uso del habla dialectal aproxima al público a sentir la realidad de la clase popular del sur de Italia, les introduce en el sabor local, siendo éste el primer punto de realidad llevado a la escena. En cuanto al vocalismo, hay ausencia de ornamentación, lo que favorece que el público se concentre en lo que se dice y no tanto cómo se dice, ayudando a que la acción camine y se acerque más a la realidad. Si bien no se lleva la voz al límite del registro agudo, se castiga insistentemente la zona media, lo que unido a la gran longitud de las frases resulta extenuante, requiere de gran esfuerzo para ser cantada, dificultad que se prolonga hasta los incesantes Fa3 del final:

---

<sup>57</sup> Se hará referencia al minuto y segundos exactos de la video-filmación que se adjunta como anexo videográfico para un fácil seguimiento de lo expuesto



Los Fa3 “perdendosi” hacen aún más escabrosa la página

- b) En el minuto 9:25 el coro, formado por campesinos, describe el paisaje primaveral del lugar y las labores del trabajo de la tierra, dando una nota de color local realista que ayuda a ambientar a la obra desde el punto de vista estético en el campo siciliano



“Los naranjos perfuman los verdes márgenes, cantan las alondras entre los mirtos en flor”

- c) En el minuto 15:17 se da el encuentro entre Santuzza, prometida de Turiddu, con la madre de éste, Lucia. Su canto es más hablado que cantado, a manera de diálogo, contrastando extremos matices dinámicos que van del *piannissimo* al límite del grito:



“Decidme, Madre Lucía... ¿Eres tú? ¿Qué quieres?... ¿Dónde está Turiddu?”





- d) En el minuto 21:23 vemos un gran desarrollo del color local y de sus tradiciones religiosas, con la procesión de la celebración del Domingo de Pascua, donde el coro y Santuzza se unen en la oración "¡Cantemos himnos, el Señor no ha muerto!", culminada de forma espectacular por un Sib agudo de la soprano que se eleva sobre las voces del coro en un número de gran riqueza melódica:

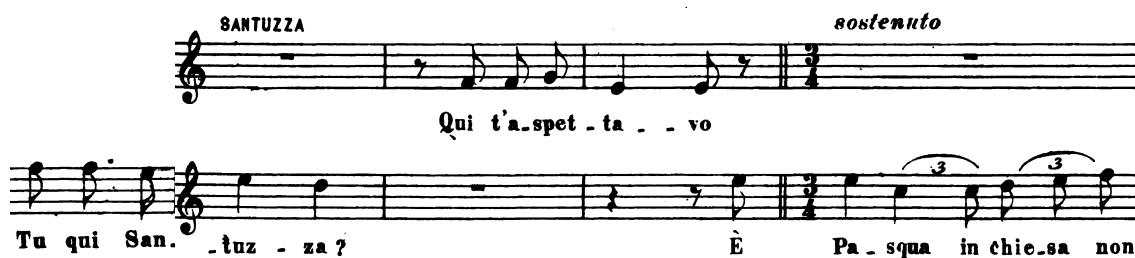


- e) Santuzza canta el aria "Voi lo sapete, o mamma" en el minuto 28:08, momento de gran fuerza dramática en el que la mujer de Turiddu desvela a la madre de éste cómo Lola se lo ha robado, llegando nuevamente a un La4 desgarrador al que se sucede el empleo del registro de pecho en el cavernoso Si2 de "io piango":



"Lola y Turiddu se aman, ¡yo lloro, yo lloro"

- f) En el minuto 33:43 Santuzza y Turiddu se encuentran, entre ellos se crea un diálogo cantado y en alguna ocasión casi hablado usando la inflexión vocal de tipo verista en su máxima expresión, donde se hacen reproches, se dejan llevar por las pasiones y los celos. Sus voces a menudo se unen compitiendo, extremando sus sentimientos en un dúo de gran belleza que culmina en el minuto 41'40, tras la tensión de un Sib agudo al unísono unos compases atrás. Por sí solo este fragmento define casi al completo la tipología del canto verista:



La línea musical sigue los dictados del habla coloquial, del diálogo cotidiano



La mayor tensión dramática se produce poco antes de la conclusión del dúo coincidiendo con la musculosa ascensión al Sib agudo que Santuzza y Turiddu hacen en unísono

- g) Santuzza cuenta a Alfio la verdad de lo que sucede entre Turiddu y su esposa Lola (a partir del minuto 45) con un canto de un realismo sin límite que contiene gritos, llantos, sollozos y voz jadeante:



“Para mi vergüenza, para mi dolor, Turiddu me quita el honor y vuestra mujer me lo roba a él”

- h) Tras el hermoso intermedio musical (50:05), característico también de esta corriente, y en el que no hemos entrado en sede general por evidentes razones de espacio, llega otro de los momentos relacionados con el apartado folclórico, la

escena de conjunto en la que todos alzan sus copas a requerimiento de Turiddu, momento aparentemente feliz y jovial que preludia y contrasta la escena siguiente del desafío. Es el famoso brindis (minuto 56:13):



Compases finales con el tradicional Si natural opcional para el tenor principal que también aparece en el desdoblamiento del coro

- i) Turiddu reta a Alfio por el amor que ambos sienten hacia Lola (minuto 58:47). Turiddu actúa con violencia y muerde la oreja a Alfio, gesto mafioso local de desafío a muerte. De nuevo, hasta el estallido de la vena melódica mascagnana, se suceden pasajes que recuerdan el lenguaje hablado:



Momento señalado en la partitura del mordisco en la oreja

- j) Turiddu se despide de su madre, a la que ruega que cuide de Santuzza si no regresara en el “Addio alla mamma” (1:03:49), aria virulenta no estrófica de nueva estructura, con partes declamadas, inserida en la acción dramática sin interrumpirla, que es la despedida de escena del tenor, pues ya no sabemos de él por su presencia física, sino a través del fragmento que reseñaremos a continuación:

*f a piacere*

s'io nontor. nas - si fa - te da madre a San - ta...

**ALL. AGITATO** (♩ = 160)  
(fugge disperatamente)

(panza) (panza) (tronca)

un ba - cio mamma ad - dio!

“Si yo no regresase, haz de madre para Santa... un beso, madre, ¡adiós!”

- k) En el final de la obra se conoce la muerte del Turiddu por los alaridos de una mujer del pueblo que dice repetidas veces “han matado al compadre Turiddu” (1:08:25), el protagonista no vuelve a escena para representar su muerte como podría haber ocurrido en otras obras anteriores al verismo, aquí Mascagni desea mostrar la historia cruda y lo más cercana posible a la realidad:

(Una donna sola, assai lontano, gridando)

Hanno ammazza - to compa - re Tu - ri - du,

(Alcune donne entrano atterrite correndo, ed una di esse grida disperatamente.)

Hanno ammazzato com - pa - re Tu - rid - du!

Mientras esto se oye en lontananza, Santuzza grita de dolor y Mamma Lucia se desmaya socorrida por otras aldeanas:

**LARGO E RITENUTO** (♩ = 48)

167

(gridando)

SANTUZZA

(Santuzza cade priva di sensi, Lucia sviene ed è sorretta dalle donne del Coro. Tutti restano atterriti.)

Ah !.....

(gridando)

LUCIA

Ah !.....

## 10.6.- Análisis de *Pagliacci* con ayuda de partitura y video-filmación

Basada en hechos reales, uno de los protagonistas, aquel que inspira a Silvio, había trabajado en casa del padre del autor como mayordomo. Estructurada en un prólogo y dos actos, dura poco más de 70 minutos, de los que nos detendremos, como en el caso anterior, en el análisis de los números más significativos.

- a) Tonio (minuto 2:40), vestido como el personaje abstracto del Prólogo, se dirige directamente al público en una alocución que supone un verdadero manifiesto del verismo: el autor nos va a mostrar un trozo natural de la vida inspirado en la realidad, con odio, dolor, espasmos, gritos de rabia y cínicas risas... Todos, público y actores, somos hombres de carne y hueso y todos respiramos igual el aire para vivir. Advertidos de la realidad de la historia, ahora vean como se desenvuelve:

**Tonio** (putting his head through the curtain) (advancing)

Si può?... Si può...

El Prólogo nos pide permiso: “¿Se puede?”

con forza con animo

al pa - ri di voi spi - ria - mo

Aquí la tradición ha impuesto cambiar la nota escrita y resolver en octava aguda con un Lab3

- b) En el acto o cuadro primero vemos algunas características propias del verismo musical, como detalles en el canto hablado de los niños tras la llegada de los payasos al pueblo donde harán su representación o la respuesta de Canio “¡marchaos al diablo!” (minuto 8). Otra nota verista es la intervención de Canio “Un tal gioco” (minuto 12:32), donde nos cuenta que ellos van a representar sobre las tablas una historia de infidelidades pero que si eso le ocurriera a él en la vida real, el final sería trágico para los traidores. Vemos que una vez más, como en el prólogo, se juega en esta ópera con lo que es real o no, ofreciendo al espectador la duda sobre lo que va a suceder:

Cantabile (♩=50)  
Adagio molto *con grande espressione*

Un tal gio-co, cre-de-te-mi, è meglio non gio-car-lo con me, miei  
ca-ri; e a To-nio... e un po-co a tut-tior par-lo!

“Un juego así, creedme, es mejor no jugarlo conmigo, queridos; y hablo a Tonio y un poco a todos”

- c) El color local está magníficamente captado por el coro de lugareños que al sonar las campanas acuden a la celebración de la misa de vísperas del 15 de agosto, mención a la fecha que también repite Nedda cuando dice en su aria “qué bello es el sol de mitad de agosto” (minuto 16:27).

Andantino grazioso

Sopr.

Ten. (imitating the sound of the bells)

Don Dong, Din ding Don dong, Din ding Don dong, Don dong,

Bass

Don Din Don Din Don Din Don Din Don

- d) Momento especialmente verista es la escena entre Nedda y Tonio en la que este ser abyecto la quiere hacer suya a la fuerza y ella, despreciándolo, lo rechaza violentamente. La tensión crece (minuto 27:26) hasta que ella se ve obligada a herirle en la cara con un arma y él jura venganza:

(♩ = 72) *Opp.*

lo giu-ro... me la pa-ghe-ra-i!

“¡Lo juro, me las pagarás!”

- e) En el minuto 39:12 Tonio empuja a Canio a descubrir la infidelidad de su esposa, pero el tenor no llega a ver al amante de Nedda. En el 40:20 se desata la

ira del protagonista, que hecho una furia conmina a punta de navaja a Nedda a que confiese, sin éxito, el nombre de su amante:

**Canio** (starting in frenzy)

Tu, pel padre e - ter - no! io vo' il suo no - me!... Par - la!!

- f) Llega el momento más famoso de este título y, quizá, de toda la historia de la ópera (minuto 42:55). Canio, sólo, se prepara para la escena. Mientras se maquilla reflexiona sobre su estado: no sabe ya lo que dice ni lo que hace... “¿Eres o no un hombre?”, se pregunta, a lo que responde “¡Eres un payaso!”. El drama de la escena es el drama de su propia vida en ese momento y se ve obligado a transformar el dolor y el llanto en burlas y chanzas mientras su corazón va muriendo envenado:

**Canio**

Reci-tar! Men-tre pre- so dal de- li rio

Comienzo del recitativo que precede al arioso

*a piena voce, straziante*

Ri - di, Pa - gliac - cio,

Detalle de la archiconocida frase “Ríe, Payaso”

- g) También el acto II comienza con un intermedio o preludio (46:32) de alta emotividad y también aquí hay escena de masas al inicio, justo antes de la representación (50:17). Pero el momento estelar es el final, durante esa puesta en escena de una obra de teatro dentro de la ópera, donde la trama es la misma que están viviendo los personajes, llevando su vida al escenario. La discusión entre Canio-Pagliaccio y Nedda-Colombina sobrepasa los límites de la actuación, no tienen freno, la pasión, el dolor y los celos desbordan al tenor, que profiere expresiones tales como “meretriz abyecta”; los espectadores empiezan a preocuparse por lo real que está resultando la interpretación de ambos hasta que finalmente, ante el impetuoso huracán de un Canio desenfrenado Colombina,

herida de muerte, confiesa su traición y Canio acuchilla también a su amante Silvio, que se encontraba entre el público asistente. Lo referido se concentra desde el minuto 1:04:15 al final, siendo el momento musical más importante el solo del tenor “Non, Pagliaccio non son” (1:04:56):

**Allegro moderato** (♩ = 144)

**Canio**

No! Pa - gliac - - cio non son;  
a la - var l'on - ta, o ma - - - le - det - ta!

Un nuevo lenguaje expresivo, directo, crudo y vehemente, se impondrá en el teatro cantado tras estas dos obras emblemáticas

o me - re - tri - ce ab - biet - ta,

La máxima tensión musical coincide con la mayor dureza dramática: el Sib3 recae en la palabra “abyecta”

- h) Los menos de cuatro minutos restantes son de una virulencia tal que ni la aspereza del final de *Gioconda*, 16 años anterior, nos hace prever semejante desenlace. Continuas ascensiones al Sol#3 y La3 coinciden con los momentos más duros del interrogatorio de Canio: “dime el nombre de tu amante o dame tu vida”. La resistencia de Nedda es vencida con la hoja del puñal: “En los espasmos de la muerte me lo dirás”:

*a piacere*

di mor-te ne - gli spasimi lo di-rai!

- i) Y Tonio, que introdujo la obra en el Prólogo, es quien originalmente la despide, aunque los tenores se hayan aprovechado con el tiempo de la famosa frase que también concluye este estudio: “La commedia è finita”.

La com - me - dia è fi - ni - ta!